# KIM DJEUNG IL

# LE CINEMA ET LA MISE EN SCENE

PYONGYANG, COREE
1987

OUVRIERS DU MONDE ENTIER, UNISSEZ-VOUS!

# KIM DJEUNG IL

# LE CINEMA ET LA MISE EN SCENE

Editions en Langues Etrangères
Pyongyang, Corée
1987

# NOTE DE L'EDITEUR

Le cher Dirigeant Kim Djeung Il, conscient de la position et du rôle importants qui reviennent au cinéma dans la révolution et l'édification, a écrit le livre *La théorie cinématographique*, dans lequel il élucide des problèmes théoriques et pratiques touchant à l'ensemble de l'art cinématographique.

L'auteur traite de tout un ensemble de questions que posent la création et le développement du cinéma, et notamment de la description de la vie dans les scénarios, de la mise en scène, du rôle attribué à l'acteur dans la création des caractères, des images et de la prise de vues, du photogramme et des décors, du rôle de la musique dans chaque séquence, de la création artistique et de la direction du travail créateur.

Nous nous proposons de publier, en plusieurs langues, une partie de ce livre qui s'intitule *Le cinéma et la mise en scène*, à la suite de la partie *La vie et la littérature*, déjà parue.

## SOMMAIRE

**Le metteur en scène est le commandant en chef de la troupe de création** . . . . . 1

**Dans toute création, il faut viser haut** . . . . . 14

**Dans la mise en scène, il faut bien diriger l'expression des sentiments** . . . . . 23

**Le jeu des acteurs dépend du metteur en scène** . . . . 34

**Il faut être exigeant à l'égard de la prise de vues et du décor** . . . . . 43

**Il faut mettre en valeur la musique et les sons** . . . . 50

**Le montage est la clé de la mise en scène** . . . . . 58

**L'assistant du metteur en scène est un créateur** . . . 66

**«Le film doit avoir une puissante action sensibilisatrice à l'instar d'un article de fond du journal officiel du Parti et prendre de l'avance sur la réalité. Il lui incombe ainsi de jouer un rôle mobilisateur à chaque étape de la lutte révolutionnaire.»**

**KIM IL SUNG**

# LE METTEUR EN SCENE EST LE COMMANDANT EN CHEF DE LA TROUPE DE CREATION

Le développement de l'art cinématographique en fonction des exigences de l'époque du Djoutché réclame un changement radical de l'activité créatrice dans ce domaine. Depuis son apparition, le cinéma a connu un grand nombre de mutations et de progrès sur le plan artistique et technique en fonction du changement des époques et des ordres sociaux, mais l'activité créatrice souffre encore de survivances du système et de méthodes routinières. Cela est particulièrement vrai au niveau de l'art de la mise en scène, noyau des créations cinématographiques, dont le système et les méthodes conservent un grand nombre de survivances du capitalisme et du dogmatisme. Si les canons surannés ne sont pas supprimés, si

le système et les méthodes de création ne sont pas renouvelés dans le domaine de la mise en scène, il est impossible que le cinéma, qui est passé à une nouvelle étape de son développement, s'acquitte de sa mission.

Aujourd'hui, le cinéma a pour fonction de servir à donner une éducation communiste parfaite, à révolutionnariser toute la société et à la transformer sur le modèle de la classe ouvrière. Le succès de cette tâche historique implique une révolution prioritaire dans la mise en scène, qui est l'art de diriger l'ensemble de l'activité de création cinématographique.

Révolutionner la mise en scène, c'est mettre fin pour toujours, dans ce domaine, aux conceptions capitalistes et aux survivances du dogmatisme et y instaurer un système et des méthodes nouvelles et djoutchéennes.

Pour y parvenir, il est capital de définir clairement la mission du metteur en scène en fonction de la nature de la société socialiste et du caractère du cinéma révolutionnaire afin de lui permettre de jouer un rôle toujours plus important.

Le metteur en scène est le commandant en chef d'une troupe de création. Il est chargé d'avoir l'œil à la fois sur l'activité de création artistique, l'organisation de la production et le travail d'éducation idéologique et d'entraîner tous les membres de cette troupe à l'activité de création cinématographique.

Dans le système socialiste de création cinématographique, le metteur en scène se distingue fondamentalement de ce que l'on nomme le réalisateur dans la société capitaliste. Celui-ci, contrairement à cette appellation, ne fait qu'exécuter les ordres du producteur qui, fort de son capital, a la haute main sur la conduite de la réalisation des films.

Dans la société capitaliste, du fait qu'il subit l'emprise de la politique gouvernementale réactionnaire qui commerciali-

se le cinéma et qu'il dépend des fonds que lui allouent les capitalistes, le metteur en scène, bon gré mal gré, n'est qu'un ouvrier au service du producteur. Au contraire, dans la société socialiste, c'est un artiste souverain et créateur qui répond du cinéma devant le parti et le peuple. Aussi, dans le système socialiste de création cinématographique, le metteur en scène n'est-il pas un ouvrier qui produit simplement des films, mais le commandant en chef chargé de tout, depuis les films eux-mêmes jusqu'à la vie politique et idéologique de ceux qui participent à leur création.

Cela tient aux caractéristiques de l'art de la mise en scène. Le cinéma est une synthèse de diverses formes d'art et la mise en scène cinématographique est l'art de diriger et d'harmoniser les créations de tous les artistes afin qu'il en ressorte une œuvre unitaire.

Tout comme l'issue des combats dépend des capacités militaires du commandant en chef, la réussite des créations cinématographiques dépend des capacités de direction du metteur en scène. Si celui-ci est incapable de guider les artistes selon ses conceptions, il ne pourra créer des films de grande valeur, quelle que soit son intention. Il conçoit et achève les films, mais ceux-ci ne peuvent être créés sans l'intervention de la force et de l'intelligence collectives des membres de la troupe de création. Par conséquent, la réussite d'un film dépendra de la façon dont agira le metteur en scène sur tous les artistes, le personnel auxiliaire, les techniciens ainsi que sur le personnel de la fourniture du matériel de la troupe de création.

Pour unir les membres de la collectivité de création selon une seule pensée et une seule volonté afin de créer des films d'une grande valeur idéologique et artistique, le metteur en scène doit s'affranchir définitivement du système et des méthodes routinières, patriarcales et bureaucratiques, carac-

térisés par la primauté donnée à la mise en scène, par les rapports de maître à disciple instaurés au sein de la troupe de création et qui permettent d'agir arbitrairement et de lancer des ordres et des réprimandes de façon à régner en maître sur les artistes. S'il se montre bureaucratique, opprime ou sous-estime les membres de la collectivité de création, il en vient à détruire l'unité et la cohésion de pensée et de volonté de cette troupe, qui sont à la base de la création collective, à perdre ses nombreuses possibilités de création et à se retrouver lui-même pieds et poings liés. Le système et les méthodes de mise en scène dépassés vont à l'encontre non seulement de la nature de notre régime socialiste caractérisé par l'unité et la cohésion des masses populaires qui constituent son tissu social essentiel, mais s'opposent aussi au caractère collectif de la création cinématographique et à la nature de l'art de la mise en scène.

L'essentiel dans l'art de réaliser les films est aussi d'agir efficacement sur les artistes, le personnel auxiliaire et les techniciens qui participent directement à la création des films ainsi que sur le personnel chargé de la fourniture du matériel. C'est là l'exigence fondamentale du système de mise en scène djoutchéen. Ce système, authentiquement nôtre, suppose que le metteur en scène, en tant que commandant en chef de la troupe de création, donne la priorité au travail politique et veille principalement à agir sur ceux qui créent les films pour impulser uniformément l'ensemble de l'activité créatrice. Il reflète le principe fondamental des idées du Djoutché selon lequel l'homme est maître de tout et décide de tout, ainsi que les particularités essentielles du régime socialiste; cela cadre entièrement avec le caractère collectif des créations cinématographiques et avec les caractéristiques de l'art de la mise en scène.

Puisque les films sont le résultat de l'effort et de l'intelli-

gence collectifs, tous ceux qui participent à leur création doivent se montrer responsables et s'acquitter de leurs devoirs et de leur rôle, la collectivité devant s'unir étroitement autour d'une seule pensée et d'une seule volonté en vue de réaliser ses tâches communes. Ces exigences fondamentales qui découlent des caractéristiques de la création filmique ne peuvent en aucun cas être satisfaites dans le cadre du système de mise en scène routinier, elles ne peuvent être correctement satisfaites que dans le cadre du système qui met essentiellement l'accent sur le travail envers l'homme, envers les membres de la collectivité créatrice.

Le nouveau système de mise en scène permet à la création des films d'être non seulement l'œuvre du metteur en scène lui-même mais aussi l'œuvre commune de tous les membres de la troupe de création, aux premiers et aux derniers d'être tous responsables du travail créateur et donc de s'y attacher tous en toute conscience et de leur plein gré. Au cours de la création des films, il permet aussi au metteur en scène d'aider tous les autres membres de la collectivité et à tous d'apprendre les uns auprès des autres, ce qui est l'épanouissement de l'éthique communiste des créateurs et du style de vie révolutionnaire. Ainsi, étroitement unis selon l'esprit collectiviste, ils s'engageront unanimement dans le travail créateur pour atteindre leur objectif commun.

Puisque le metteur en scène répond non seulement de l'activité créatrice des membres de la collectivité de création mais aussi de leur vie politique et idéologique, le nouveau système de mise en scène permet de régulariser le travail politique et le travail d'éducation idéologique effectués envers eux en les associant étroitement à la pratique de leur activité créatrice et fait ainsi de celle-ci un processus de leur révolutionnarisation et de leur transformation sur le modèle de la classe ouvrière.

Bref, le système de mise en scène qui met essentiellement l'accent sur le travail envers l'homme est non seulement conforme à la nature de la création cinématographique et de l'art de la mise en scène mais il permet aussi au metteur en scène de s'affranchir de toute tendance patriarcale et bureaucratique, d'accroître remarquablement ses capacités d'orientation des créations artistiques, de développer parallèlement le travail créateur et la révolutionnarisation de la collectivité en évitant la tendance à l'art pour l'art qu'il pourrait avoir s'il s'accrochait uniquement à la création artistique.

L'efficacité du nouveau système de mise en scène réside dans le fait qu'il permet d'assurer une unité et une cohésion de fer à la collectivité de création sur la base des idées du Djoutché, de stimuler fortement la conscience et l'esprit d'initiative de tous ses membres, de faire s'approfondir l'action du metteur en scène sur leur activité créatrice et leur vie quotidienne, ce qui peut ainsi les conduire d'innovation en innovation.

Dans le nouveau système, le metteur en scène est tenu de s'attacher à orienter les artistes sur le plan artistique.

La tâche fondamentale de la troupe de création est de créer des films révolutionnaires d'une grande valeur idéologique et artistique de nature à contribuer efficacement à imprégner les hommes de l'idéologie unique du Parti et à uniformiser toute la société selon les grandes idées du Djoutché. Elle sera menée à bien en temps voulu ou non, selon que le metteur en scène agira correctement ou non sur la collectivité de création.

Les artistes sont des combattants de base exécutant directement les tâches révolutionnaires incombant à la troupe de création. Ils réalisent les desseins du metteur en scène aussi bien que toutes les tâches qui s'imposent au cours de la création. C'est pourquoi les tâches révolutionnaires de la

collectivité ne pourront réussir que si le metteur en scène joue envers eux un rôle de direction toujours plus important.

En ce qui concerne les artistes, le metteur en scène doit en priorité unifier leur façon de comprendre l'œuvre. C'est la condition essentielle du succès de l'activité créatrice et le point de départ du travail de mise en scène. Si les artistes interprètent l'œuvre chacun à leur manière, le metteur en scène ne pourra pas les amener à réaliser des tâches communes de création artistique et le travail de création déviera dès le début.

Il incombe au metteur en scène d'analyser de façon approfondie les caractéristiques générales du contenu et de la forme de l'œuvre pour que les artistes s'en fassent tous la même idée.

Pour analyser et apprécier l'œuvre, il ne doit pas prendre en considération seulement sa propre vision. Il lui sera difficile d'unifier les vues de chacun sur l'œuvre si lui-même ne fait que s'obstiner dans les siennes et fait fi de celles des autres artistes, plutôt que de tenir compte du fait que chacun d'eux a sa propre personnalité et qu'ils peuvent donc avoir des façons différentes de comprendre l'œuvre.

L'interprétation de l'œuvre doit être telle que chacun puisse se persuader de son bien-fondé et y apporter son adhésion; c'est alors seulement que la marche de la création en bénéficiera.

Après avoir émis ses vues sur l'œuvre, le metteur en scène doit toujours créer un climat de libre discussion afin de permettre que s'expriment un grand nombre de précieux avis constructifs et les prendre en considération de façon impartiale. Il doit retenir les points convenus au cours des discussions, puis définir clairement la charpente de l'œuvre, qu'il ne faut jamais changer par la suite. Si le metteur en scène hésite, la

collectivité tout entière sera hésitante et, par conséquent, l'œuvre sera un échec.

Lorsque tous les artistes sans exception auront nettement compris le sens de l'œuvre, le metteur en scène devra commencer son action sur chacun d'eux séparément.

Cette orientation artistique doit toujours être donnée de façon concrète. Une orientation trop générale ne peut être d'une aide efficace pour les artistes ni les amener avec sûreté à réaliser les desseins relatifs à la mise en scène.

Le metteur en scène ne pourra accorder parfaitement à la pratique l'orientation qu'il donnera que s'il spécifie aux artistes, compte tenu des caractéristiques et des exigences de l'œuvre, les tâches à réaliser et les moyens de le faire et s'il les consulte largement sur les problèmes qui peuvent surgir au cours du travail de création.

Quand il s'agit par exemple de décider de la façon d'interpréter les rôles, il doit analyser la place et le rôle qui seront ceux des personnages tout au long de l'œuvre ainsi que leurs traits de caractère et, partant de là, indiquer en grandes lignes aux acteurs comment ils devront les interpréter, ce qu'ils auront à faire dans chaque chapitre et chaque situation du drame et comment ils devront le faire. C'est seulement si le metteur en scène donne une orientation concrète que ses desseins pourront s'harmoniser à ceux des artistes et que le travail créateur prendra bonne tournure.

Pour orienter la création des images, il importe que le metteur en scène aide les artistes à percevoir exactement quelle est la semence de l'œuvre et à la faire ressortir efficacement.

Le noyau idéologique de l'œuvre est la semence qu'il incombe au metteur en scène et aux artistes de faire germer en mettant en commun leur force et leur intelligence. Ainsi, il est à la base non seulement des images que crée chaque artiste

mais aussi de l'union de toutes ces images en un film. Autrement dit, quand toutes les images auront été créées sur la base d'une semence unique, et qu'elles auront donc un même fond, elles feront chacune partie intégrante d'un film, même si elles sont de types différents étant donné la différence de personnalité des artistes qui les auront créées. Aussi le metteur en scène doit-il prendre garde qu'aucun artiste ne perde de vue ce qu'est la semence ni n'ajoute à l'œuvre quoi que ce soit d'étranger à cette semence.

En orientant la création des images, le metteur en scène doit absolument s'attacher à assurer les liens entre les artistes au niveau de l'activité créatrice et à orienter dans la bonne voie leur travail en commun.

D'ailleurs, dans la synthèse artistique que représente un film, le talent et l'effort de quelques artistes ne suffisent pas pour créer les images voulues. Les éléments de la vision d'ensemble ne pourront s'harmoniser les uns avec les autres que si tous les artistes entretiennent des liens étroits et travaillent efficacement en commun.

Il incombe au metteur en scène de toujours garder une ferme position centrale dans le travail créateur pour lier étroitement les membres de la collectivité de création dans leurs activités, en veillant à ce qu'aucune friction ni aucune manifestation de vedettariat n'apparaisse parmi eux.

Le metteur en scène doit correctement orienter les artistes de façon qu'ils puissent faire preuve d'esprit d'indépendance et d'initiative dans le travail créateur. C'est le meilleur moyen d'aiguiser leur sens des responsabilités et de stimuler leur ardeur créatrice et leur imagination. D'ailleurs, la coopération créatrice entre le metteur en scène et les artistes et entre les artistes eux-mêmes ne peut être fructueuse que si chacun opère convenablement.

Pour orienter les artistes, le metteur en scène doit exiger

beaucoup d'eux et avoir recours à la méthode de la persuasion. De leur côté, ceux-ci doivent retenir et assimiler chacun de ses desseins et le réaliser de façon créatrice. Il faut donc assurer la direction des artistes chargés de différents secteurs de la représentation pour les amener à répondre entièrement de leurs tâches. C'est ce qu'on appelle la direction artistique vivante du metteur en scène.

L'originalité du talent des créateurs de films doit s'exprimer dans l'harmonie parfaite qu'ils imprimeront à l'image d'ensemble en même temps que par la mise en valeur des particularités de chaque image artistique. Le talent du metteur en scène consiste à faire ressortir l'originalité de chaque artiste pour améliorer la qualité de chaque secteur de la représentation de même qu'à parvenir à obtenir une harmonie de tout l'ensemble des images du film. Là est la création authentique.

Le metteur en scène ne doit pas admettre d'éléments susceptibles de détruire l'harmonie de l'image d'ensemble, ceci sous prétexte de mettre en valeur l'originalité du talent des artistes. Il ne doit pas non plus chercher à étouffer cette originalité sous prétexte d'assurer l'harmonie.

Le metteur en scène, commandant en chef de la troupe de création, doit aussi agir correctement sur le personnel auxiliaire et le personnel chargé de la fourniture du matériel.

Il doit répondre de la production des films qu'il lui incombe de faire progresser de façon unifiée.

Etant une tâche vaste et complexe, la création des films ne peut avancer d'un seul pas sans être appuyée par une organisation minutieuse de la production. Dans le cinéma, la création et la production sont indissociables. Si la production n'est pas rigoureusement organisée, le tout qu'elle forme avec la création s'en ressentira. Seule une organisation adéquate de la production permettra de réaliser des films de grande valeur

en peu de temps et avec peu de main-d'œuvre, d'investissement financier et de matériel.

C'est l'organisation de la production qui garantit la bonne marche du travail unifié et planifié de la collectivité de création et assure ainsi à tous les secteurs et à toutes les unités le fonctionnement précis d'un engrenage selon l'ordre et la discipline établis, qui permet d'utiliser rationnellement les moyens matériels et techniques, de contrôler les activités d'administration financière et, par conséquent, de réussir dans la création des films. Ce travail important tombe sous la responsabilité du metteur en scène.

Celui-ci ne doit pas, sous prétexte que l'organisation de la production est une tâche administrative et technique, user de méthodes administratives pour agir sur le personnel auxiliaire, les techniciens et le personnel chargé de fournir le matériel. Non seulement ces méthodes sont contraires à la nature même du système de mise en scène djoutchéen, mais encore elles empêchent de mobiliser efficacement les employés pour la création cinématographique. Pour orienter l'organisation de la production, le metteur en scène doit aussi travailler avec rigueur dans le domaine des relations humaines.

Un des importants traits distinctifs du metteur en scène de type nouveau réside dans le fait qu'il est l'éducateur idéologique de la collectivité de création. Il est tenu de prendre en charge la vie politique et idéologique des membres de la collectivité de création, d'intensifier toujours plus leur éducation politique et idéologique afin qu'ils s'acquittent fidèlement de leur mission d'artistes révolutionnaires.

L'unité de pensée et de volonté de la collectivité de création est la garantie essentielle du succès des créations cinématographiques. Pour créer une image cinématographique harmonieuse, il ne suffit pas que le metteur en scène parvienne grâce à son talent et à son art à lier organiquement

les divers éléments d'expression. Une collectivité de création qui n'est pas unie sur le plan idéologique et qui souffre d'un manque de discipline et d'ordre ne peut pas donner le jour à des œuvres d'une grande valeur idéologique et artistique.

L'unité de pensée et de volonté des membres de la collectivité de création est la condition sine qua non de l'unité de l'image cinématographique. De plus, elle contribue grandement à inciter le personnel artistique au «combat de vitesse», à instaurer un style de création révolutionnaire, à le révolutionnariser et à le transformer entièrement sur le modèle de la classe ouvrière.

L'éducation selon l'idéologie unique du Parti constitue le noyau de l'éducation idéologique des membres de la collectivité de création. Elle doit toujours précéder le travail créateur et se dérouler vigoureusement tout au long de la bataille de création.

L'éducation idéologique des membres de la collectivité de création par le metteur en scène vise à imprégner ceux-ci de la ligne et de la politique du Parti afin que soient créés plus rapidement de meilleurs films révolutionnaires. Aussi une association étroite de l'éducation idéologique au travail créateur est-elle indispensable; elle prouvera ainsi sa grande vitalité et encouragera fortement les artistes à la bataille de création.

Parallèlement à l'éducation idéologique qu'il lui incombe d'effectuer tout au long du travail créateur, le metteur en scène doit donner la priorité absolue au travail politique à chaque étape de la bataille de création. C'est seulement ainsi que le nouveau système de mise en scène pourra démontrer amplement son efficacité. L'originalité de ce système n'aura aucun sens si le metteur en scène n'effectue pas correctement le travail politique et persiste dans un style de travail bureaucratique.

Donner la priorité au travail politique pour élever constamment le niveau de conscience idéologique des membres de la collectivité de création et pour les faire participer de leur plein gré à la création cinématographique est l'application dans ce domaine des normes fondamentales présidant aux méthodes de travail révolutionnaires et traditionnelles de notre Parti. C'est la formule de création révolutionnaire à laquelle le metteur en scène doit absolument avoir recours. Avant de créer une œuvre, celui-ci est tenu d'expliquer et d'inculquer à tous les membres de la collectivité de création le contenu idéologique et les caractéristiques artistiques de l'œuvre, de leur faire comprendre le but et la signification de sa création afin de leur permettre de se mobiliser avec une grande ardeur révolutionnaire pour le travail créateur.

Il ne pourra s'acquitter avec bonheur de son rôle de dirigeant artistique, d'organisateur de la production et d'éducateur idéologique et être véritablement le commandant en chef de la collectivité de création que s'il s'applique à agir sur les membres de celle-ci et effectue énergiquement le travail politique envers eux avant d'entamer toute autre tâche.

# DANS TOUTE CREATION, IL FAUT VISER HAUT

Dans son travail créateur, le metteur en scène doit viser haut en faisant preuve d'audace et de courage.

Son audace sera l'expression de la fermeté de ses vues personnelles basées sur une compréhension approfondie et une interprétation indépendante de la vie et de l'art. Elle puisera sa source dans sa haute conscience politique d'être le créateur cinématographique souverain et dans son inébranlable conviction de servir la révolution par son art.

L'audace et le courage sont indispensables pour que le metteur en scène réussisse dans son travail créateur. Si ce commandant en chef de la collectivité de création ne se montre pas ferme dans ses vues personnelles, le groupe perdra foi dans l'œuvre à créer et ne pourra pas accomplir avec l'énergie voulue son travail créateur. Réussira parmi les metteurs en scène celui qui se montrera ferme dans ses vues personnelles, pensera avec audace et travaillera courageusement; mais celui qui restera pusillanime et calculateur ne pourra jamais créer une œuvre digne de ce nom.

Viser haut dans son travail créateur, c'est, pour un metteur en scène, se fixer comme objectif de participer de façon originale à la solution des problèmes nouveaux et pressants qui surgissent dans l'éducation et la transformation de l'homme et le développement de la société.

Le metteur en scène ne pourra constamment se fixer des objectifs nouveaux et élevés et les atteindre avec sûreté que s'il a une interprétation autonome et des vues personnelles à

l'égard de la vie et de l'art, fondées sur les grandes idées du Djoutché.

L'audace ne vient que de la connaissance. Persévérer dans ses opinions en dépit de son ignorance, c'est purement et simplement s'entêter. Dès qu'il s'est imprégné des idées du Djoutché et qu'il est parvenu à connaître parfaitement la vie et l'art, le metteur en scène se montre nécessairement audacieux.

Afin de pouvoir se fixer des objectifs élevés et de viser haut dans son travail créateur, il doit faire preuve d'originalité dans ses propositions dès l'étape de la planification de la mise en scène.

Le plan de mise en scène est le plan du film à tourner et le plan de création selon lequel le metteur en scène pense amener de façon unifiée tous les membres de la collectivité à réaliser une tâche commune de création d'images. De même qu'un commandant en chef doit disposer d'un plan opérationnel précis pour diriger les combats, de même un metteur en scène doit avoir un plan opérationnel minutieux pour créer des films. L'issue d'une production cinématographique dépend en grande partie du plan de mise en scène.

Une mise en scène doit être originale. Tout comme un bâtiment tire son originalité de la conception de son plan, un film tient la sienne de la conception de sa mise en scène. On ne peut s'attendre à voir un metteur en scène dépourvu d'opinions personnelles, qui fait du plagiat et dont la conception artistique est stéréotypée, créer une représentation cinématographique de type nouveau. La création authentique réside dans la découverte et dans l'exploration originale d'un univers d'images nouveau.

Le metteur en scène doit imprimer sa personnalité dans les nouveautés qu'il propose.

Toute représentation artistique doit être imprégnée de la personnalité créatrice de l'artiste. Dans la littérature et les

arts, aucune description de la vie ne se crée sans être empreinte de la personnalité de l'auteur. Dans la création cinématographique, le metteur en scène doit s'appuyer fermement sur le scénario, mais sans chercher à copier aveuglément les images littéraires ni à les transposer mécaniquement. Un metteur en scène ne sachant concevoir autre chose que les idées qu'il trouve dans le scénario ne peut rien proposer de personnel ni transposer correctement les images littéraires données.

Pour perfectionner les images indiquées par le scénario et les adapter aux caractéristiques du cinéma, le metteur en scène a besoin de faire preuve de beaucoup de créativité et de ferveur. S'il y parvient dans sa recherche, il en viendra à coup sûr à découvrir des images nouvelles. Il ne pourra faire des propositions nouvelles et personnelles que s'il fait preuve d'une créativité toujours plus grande tout au long de son travail allant de l'interprétation de la vie et du scénario à la création des images.

Des conceptions nouvelles et hardies dans le travail créateur ne peuvent trouver une maturité satisfaisante que dans la vie. Aussi grand que soit son talent, un metteur en scène ignorant la politique du Parti et n'ayant pas une riche expérience de la vie ne peut concevoir des images cinématographiques nouvelles et hardies.

Si le metteur en scène se contente de copier les images littéraires telles que créées par l'écrivain dans la réalité de la vie, il ne pourra rien créer lui-même. S'il n'étudie pas lui-même sérieusement les réalités sur la base de ces images littéraires, en souhaitant que le scénariste les lui ait fournies toutes mâchées du point de vue cinématographique et en passant son temps à ne rien faire dans son bureau, il rencontrera dans la pratique des difficultés beaucoup plus grandes.

Pour commencer son travail créateur, il doit acquérir l'expérience de la vie et connaître celle-ci de façon approfondie. Il doit étudier et retenir tout ce qui a un caractère significatif, des moindres détails aux grands événements historiques. Lorsque l'expérience de la vie s'enrichit et que la passion est si ardente qu'on a une envie irrésistible de décrire la vie, le travail créateur se fait sans à-coups et devient agréable et exaltant.

Supposons que pour écrire une œuvre, un scénariste soit allé chez les héroïques ouvriers d'une aciérie et ait vu de ses propres yeux leur travail créateur et la vie intense qu'ils mènent. Le metteur en scène doit nécessairement se plonger dans cette expérience vécue lui aussi.

Bien sûr, il ne peut refaire exactement le même chemin qu'a fait l'écrivain dans sa création. C'est avec ses propres opinions qu'il doit expérimenter la vie et, ce faisant, graver dans sa mémoire les images vivantes des hommes qui édifient une vie nouvelle. C'est ainsi seulement qu'il pourra saisir avec précision ce que sont les hommes et la vie dépeints dans le scénario, découvrir exactement les moyens et les procédés appropriés à leur représentation et en créer une vision personnelle originale.

Une des exigences fondamentales du travail littéraire visant à établir un plan original de mise en scène est de percevoir et d'analyser correctement la semence de l'œuvre.

Dans le travail créateur, la semence est le fondement réel de la définition et de l'orientation du travail de mise en scène, mais aussi une puissante stimulation pour l'activité créatrice du metteur en scène.

C'est en fonction de la semence que le metteur en scène devra décider de la solution de tous les problèmes, par exemple comment établir son plan, écrire son texte de mise en scène, définir les images cinématographiques et mener le

travail créateur avec tel ou tel artiste. En dehors de la semence, il ne peut concevoir aucun plan ni aucun travail créateur. Il ne pourra établir un plan audacieux et procéder avec largeur de vues au travail de création des images que lorsqu'il aura pénétré ce qu'est la semence et en maîtrisera la signification.

Il n'est pas facile de percevoir exactement ce qu'est la semence de l'œuvre et de définir avec précision sa valeur et sa signification idéologiques et artistiques. Aussi rompu que soit le metteur en scène à la littérature et aussi plein de talent qu'il soit, quelques lectures du scénario ne lui suffiront pas pour en comprendre le contenu de façon approfondie ni pour en tirer des images concrètes. Il ne pourra saisir exactement les images indiquées dans le texte qu'après avoir étudié systématiquement et avec attention les autres œuvres du même auteur et clairement compris la personnalité créatrice de celui-ci; il ne pourra saisir avec précision les intentions et les affirmations de l'écrivain qu'après avoir sérieusement étudié la vie telle que décrite dans le scénario.

En analysant une œuvre, les metteurs en scène compétents ne se laissent pas impressionner par quelques passages ni n'agissent sous l'impulsion du moment ni, par conséquent, ne tirent de conclusion hâtive. Ils craignent plutôt que l'ensemble de l'œuvre ne produise rien d'explicite ni grand effet, alors que quelques scènes peuvent en laisser de fortes impressions. Plutôt que d'apprécier le charme de chaque scène et les impressions qu'elle produit, ils aiment voir que la semence élaborée avec enthousiasme par l'écrivain est claire et donne une grande stimulation créatrice. Quand la semence est une admirable découverte, on se sent saisi d'ardeur et, par conséquent, d'entrain pour la développer.

Le metteur en scène doit faire grand cas de la semence comme s'il s'agissait d'une découverte artistique et sympathiser ardemment avec elle et, de plus, s'appliquer entière-

ment à la faire germer de façon originale jusqu'à son plein développement.

La semence d'une œuvre n'existe pas de façon abstraite mais palpite concrètement dans le cœur des héros principaux et des autres personnages ainsi que dans leur vie. L'unité des images sur la base de la semence se réalise toujours par la description des personnages autour du protagoniste. C'est pourquoi le metteur en scène doit comprendre avec précision quels sont les traits de caractère et les aspects personnels des personnages représentés dans l'œuvre littéraire et définir clairement quels actes attribuer à ceux-ci pour en donner la description et, surtout, axer fermement le drame sur le protagoniste et lier parfaitement tous les personnages à la ligne de conduite de celui-ci.

Les personnages évoluent dans un cadre de vie déterminé. Le metteur en scène doit se les représenter tels qu'ils sont dans la vie, discerner avec sûreté si les événements et les faits qui sont à la base des circonstances et des situations sont typiques ou non et choisir des détails illustrant bien la vie. Si les événements et les détails, quoiqu'intéressants, ne sont pas typiques et gênent la mise en relief des caractères, il faut les rejeter sans hésitation.

A l'étape du plan de mise en scène, il faut aussi définir la forme et l'aspect adéquats du film. Si le metteur en scène n'aperçoit pas dans la semence la forme et l'aspect de l'œuvre, il ne pourra pas trouver exactement la forme convenant au contenu ni, avec précision, l'aspect approprié au coloris affectif de l'œuvre.

Au stade où, dans son plan, le metteur en scène peut se représenter les personnages et leur vie, il doit prévoir les rapports entre ceux-ci et l'intrigue ainsi que les rapports d'antagonisme et, avec le développement de la narration, déterminer nettement la structure d'ensemble du film. A

l'étape de l'élaboration du plan où le contenu de l'œuvre se dessine et où l'on trace les grandes lignes du film la forme et l'aspect de celui-ci doivent se préciser.

Une fois que, sur la base de la semence, la structure du film s'est établie et que les moyens et les procédés de représentation précis ont été choisis, le metteur en scène doit se représenter les images ainsi que leur enchaînement d'ensemble. Le film nouveau ne pourra porter son propre cachet que si la pensée du metteur en scène contient à la fois des problèmes humains nouveaux, des hommes de type nouveau et la vie nouvelle.

La conception de la mise en scène ne peut se développer et mûrir que grâce à une imagination créatrice riche et hardie. Pour se fixer un grand objectif et viser haut, le metteur en scène doit jouir aussi bien d'une vive imagination créatrice pour rénover les images littéraires que d'une imagination reconstitutrice pour adapter celles-ci au cinéma. L'imagination reconstitutrice est d'une grande importance pour l'adaptation d'une œuvre littéraire au cinéma mais elle ne suffit pas pour enrichir les images indiquées par le scénario. Celles-ci ne pourront se trouver enrichies que si le metteur en scène fait preuve d'une vive imagination créatrice lui permettant de découvrir des aspects de la vie qui ont échappé au scénariste.

L'imagination créatrice doit absolument reposer sur la vie. Le metteur en scène ne pourra la peindre avec véracité s'il s'en éloigne et propose des extravagances ou s'applique à inventer des histoires impressionnantes mais creuses.

Il arriva une fois que lorsqu'il fut question de porter à l'écran l'histoire d'un chef militaire qui avait refoulé l'agresseur étranger dans l'antiquité, un metteur en scène déclara qu'il ferait une description magistrale de la résistance héroïque de cette époque-là pourvu qu'il eût 500 chevaux à sa disposition. Certains jugèrent son imagination riche et audacieuse et l'envièrent même. Etait-ce vraiment une imagination

riche et audacieuse? Où en viendrait-on si l'on se mettait à créer un film en s'émouvant à la seule pensée d'un panorama impressionnnant où 500 chevaux galopent dans une vaste plaine, où des forêts de lances scintillent alors que des clameurs retentissent?

Un metteur en scène qui ne voit pas le fond essentiel de la vie et n'apprécie que la forme et la dimension de l'œuvre ne peut réussir dans la création. Avant de penser à imaginer 500 chevaux, le metteur en scène doit s'imaginer le peuple luttant vaillamment contre l'agresseur étranger et concevoir les moyens de retracer cette lutte héroïque avec exactitude.

Lorsqu'il s'agit de création, il est inadmissible de céder à l'émotion du moment et d'agir à la légère. Qui dit improvisation dans ce domaine dit erreurs. La représentation que provoque la forte impulsion affective du moment n'est pas à négliger mais elle ne peut prendre place dans une partie de la structure d'ensemble qu'après un examen approfondi. En particulier, le metteur en scène, dirigeant de la collectivité de création, ne doit en aucun cas se laisser gagner par l'impulsion du moment. Car, il risque alors de se mettre à modifier à tort et à travers les images dont il a déjà été décidé d'un commun accord par la collectivité de création, ce qui provoquera la désorganisation du travail et rompra l'harmonie des images.

Les images mûries à l'étape de la conception doivent être déterminées de façon concrète dans le texte de la mise en scène.

Le metteur en scène ne devra pas se mettre à écrire hâtivement son texte dès qu'il aura commencé à mûrir son dessein. Il lui sera utile de revoir son plan de façon approfondie, quel que soit l'effort que celui-ci lui aura déjà coûté. Le metteur en scène devra vérifier minutieusement si la semence de l'œuvre ressortira de façon précise, si les personnages seront nettement dessinés, si la vie sera reflétée de façon

véridique, si l'histoire aura un enchaînement logique du point de vue cinématographique, si la succession des images sera intéressante et fluide. En résumé, il faut revoir à fond si les images élaborées à l'étape de la conception sont clairement construites dans l'esprit qui convient à l'art cinématographique.

Le metteur en scène ne pourra transcrire son dessein dans un texte que lorsqu'il jugera celui-là acceptable aussi bien du point de vue logique qu'affectif. Le texte de la mise en scène est le plan général du film, expression graphique des images présentes à l'esprit du metteur en scène à l'étape de la conception.

Pour l'élaborer, il est préférable que le metteur en scène tire parti de la conjugaison de la force et de l'intelligence de l'opérateur, de l'artiste décorateur, du compositeur, du metteur en scène assistant, etc., plutôt que de travailler tout seul. Aussi éminent qu'il soit, un metteur en scène ne peut pas égaler une collectivité en force et en intelligence. Il est très utile d'unir la force et l'intelligence de toute la collectivité de création parce que celle-ci travaille en commun dès le début à porter ce texte à l'écran. Le dessein relatif à la mise en scène ne pourra être réalisé correctement sur l'écran que si le film esquissé dans le texte de mise en scène produit une représentation identique dans l'esprit de tous les membres de la collectivité de création.

Lorsque le metteur en scène développe avec audace, courage et efficacité le travail de création à toutes ses étapes que sont, par ordre de priorité, l'étude de la vie, celle de l'œuvre, la conception, l'élaboration du texte de mise en scène et le tournage, c'est alors seulement qu'il pourra atteindre sans déviation un objectif élevé dans la création.

# DANS LA MISE EN SCENE, IL FAUT BIEN DIRIGER L'EXPRESSION DES SENTIMENTS

On apprécie différemment une œuvre la première et la deuxième fois. On a envie d'en revoir certaines, ce qui n'est pas le cas pour les autres. Seules peuvent être considérées comme des œuvres artistiques authentiques celles qui suscitent un intérêt croissant, un enthousiasme et une émotion toujours plus grands.

Pour que les idées exprimées dans une œuvre soulèvent l'émotion grâce à des images impressionnantes, il faut agencer convenablement le drame. L'essentiel de cet agencement est celui des sentiments.

Dans le passé, comme la structuration de l'intrigue passait pour l'essentiel de l'agencement du drame et était l'unique objet de préoccupation, on constatait de nombreuses déviations formalistes, consistant par exemple à subordonner la réalité de vie au drame pur, élaboré sur la base de l'intrigue, en lui donnant un intérêt de caractère superficiel, plutôt que d'essayer de fournir une description approfondie des idées et des sentiments de l'homme.

La structuration de l'intrigue vise exclusivement à faire de la vie le fondement des rapports entre les personnages et ce qui suscite leur comportement. Les images émouvantes ne pourront être créées que lorsque, sur la base d'un tel agencement de l'intrigue, on aura établi la ligne de comportement de chaque personnage et qu'on aura mis en relief ce qu'ils pensent par des moyens expressifs en dirigeant les

sentiments que leur comportement les amène à éprouver.

La direction imprimée à la manifestation des sentiments est une méthode de représentation permettant de rendre par des moyens expressifs l'essence des caractères grâce à une description naturelle, selon la logique de la vie, de l'univers affectif de l'homme dans la succession de la tension et de la détente, de l'accumulation et de l'explosion.

Diriger correctement la manifestation des sentiments est la tâche essentielle de la représentation des caractères humains. Puisque les sentiments relèvent comme les idées de l'univers intérieur de l'homme, on ne peut pas, si l'on n'en tient pas compte, mettre en lumière cet univers ni, par conséquent, brosser un tableau véridique des caractères. D'autre part, l'association des idées et des sentiments est la caractéristique essentielle de la représentation artistique. En matière d'art, les idées séparées de tout sentiment ne peuvent être que de fades concepts et sont condamnés à l'abstraction. Seules les idées mises en relief par l'expression de l'affectivité, c'est-à-dire portées par le courant des sentiments, peuvent faire palpiter les cœurs et s'ancrer dans les mémoires.

Si les sentiments sont bien orchestrés, tous les personnages apparaissant sur l'écran s'avéreront vivants et véridiques. Ce n'est que si les images projetées sur l'écran sont pleines de vie que les spectateurs s'oublieront, seront entraînés dans l'univers de l'œuvre, vivront les idées et les sentiments des personnages et pourront être acquis à l'idée maîtresse de l'œuvre. De même que les conceptions acquises par l'expérience s'ancrent d'elles-mêmes dans l'esprit, de même seules les idées assimilées à travers des images pleines de vie peuvent toucher profondément chacun et se graver dans la mémoire en tant que fermes convictions. C'est pourquoi on aime à dire que mieux sera dirigée l'expression des sentiments plus cela donnera à réfléchir profondément aux spectateurs.

Une bonne direction de l'expression des sentiments est une condition fondamentale à remplir si l'on veut perfectionner la représentation donnée par une œuvre. L'impression que fait une œuvre et la qualité des images que celles-ci contiennent sont fonction de la direction de l'expression des sentiments.

Dans une œuvre artistique, la direction de la manifestation des sentiments doit être adaptée au caractère des personnages et à la logique de la vie.

C'est la vie qui suscite les sentiments humains. Ceux-ci prennent naissance et s'expriment dans la vie et réagissent sur celle-ci. Les divers sentiments qu'éprouve chaque être humain, comme la joie et la tristesse, se forment dans les rapports de chacun avec la réalité. En dehors de la réalité, cela est impossible. Aussi les sentiments exprimés dans un drame ne pourront-ils être véridiques et vivants que s'ils sont situés selon la logique de la vie.

Tout en reposant sur la réalité, les sentiments ne se forment que grâce à l'action positive de l'homme sur elle. Tout ce que contient la réalité ne suscite pourtant pas de sentiments, celle-là étant à leur base et ceux-ci en étant le reflet particulier. D'autre part, les mêmes phénomènes provoquent des sentiments différents chez les hommes qui, d'ailleurs, les vivent à des degrés d'intensité variables. Aussi, pour être véridique, l'expression des sentiments doit-elle être donnée selon la logique des caractères aussi bien que d'après celle de la vie.

Pour les situer ainsi, il faut en priorité aller au fond de l'univers intérieur des personnages et saisir avec précision le fil et la couleur de leurs sentiments.

Si le metteur en scène entame son travail de représentation après n'avoir que superficiellement examiné ses personnages, il risque de laisser de côté les sentiments dûment ressentis, variés et subtils.

Le motif et la couleur des sentiments diffèrent selon les

caractères des personnages et les situations où ils se trouvent. Il est à noter en particulier que les sentiments ne varient pas seulement en fonction de l'évolution de la vie. Dans une situation donnée, des sentiments divers s'enchevêtrent les uns aux autres de façon complexe. De ce fait, si l'on n'analyse pas en détail l'univers affectif des personnages, on ne pourra distinguer clairement les différents sentiments qu'ils ressentent, leurs nuances et leur complexité.

Dans le film *La Jeune Bouquetière*, Kot Boun en danger de mort éprouve une joie indescriptible à la vue de son frère qu'elle a cherché avec impatience même en rêve. Cependant, son cœur se fend de tristesse à la pensée de sa mère qui a rendu son dernier souffle avant de revoir son fils. A ce mélange de joie et de tristesse viennent s'ajouter le reproche qu'elle fait à son frère d'être revenu trop tard et le regret sans borne qu'elle ressent pour sa mère. C'est un état psychologique sans nom. D'autre part, l'état affectif de Kot Boun comporte aussi la haine qu'elle nourrit contre un monde affreux qui lui impose un sort lamentable.

En fonction de la situation où se trouve le personnage et selon son expérience, en un seul moment, divers sentiments s'entremêlent ou se succèdent. On constate très souvent dans la vie que la joie cède la place à la tristesse, que la haine suit celle-ci.

Puisque, comme on l'a vu, divers sentiments s'enchevêtrent ou se succèdent les uns aux autres en fonction des situations précises dans lesquelles se trouve placé l'homme et selon son expérience, la violence et la douceur, la joie et la tristesse peuvent se succéder les unes aux autres dans la vie. Cela montre que le metteur en scène ne peut bien diriger l'expression des sentiments que s'il perçoit les variations subtiles de sentiment résultant des changements des caractères et de la vie et s'il discerne exactement ces nuances.

Il doit être sensible à tout changement de sentiment, percevoir nettement les plus fines nuances et étudier chaque sentiment dans ses moindres détails. C'est pourquoi il doit avoir non seulement une grande sensibilité mais aussi une solide persévérance.

Une manière particulièrement efficace de diriger avec véracité l'expression des sentiments est d'accumuler ceux-ci, puis de les faire éclater conformément à la logique des caractères et de la vie.

Un sentiment n'éclate que s'il y a eu accumulation et que l'occasion favorable se présente. Il en est de même pour les impulsions du moment, qui reposent, en dernière analyse, sur une expérience déterminée de la vie. En matière d'art dramatique, l'explosion des sentiments des personnages ne peut être acceptée comme naturelle que si elle intervient après une accumulation et à un moment déterminé. Des sentiments qui éclatent sans aucune accumulation préalable et à un moment inopportun paraîtront anormaux ou faux.

Le sentiment des personnages doit s'accumuler en profondeur au fur et à mesure de l'évolution du drame et exploser au moment voulu. Si l'on prolonge exagérément la durée du sentiment sous prétexte de l'accumuler, il perdra de sa vigueur et le film deviendra ennuyeux.

Dans l'évolution des sentiments, la tension est toujours liée au moment décisif dans le comportement du personnage. Une grande tension dramatique et une forte excitation ne se créeront que si le sentiment est constamment accumulé jusqu'au moment décisif de l'action, préalablement choisi de façon appropriée, où il doit exploser sans tarder. Si le moment de l'explosion est inopportun, celle-ci n'émouvra pas parce qu'elle sera sans fondement.

Si, après l'explosion du sentiment, on s'empresse de changer de scène en ne pensant qu'au déroulement de

l'intrigue, on ne pourra assurer la prolongation de ce sentiment et le développement du film tournera à la fadeur. Dans le drame, la tension émotionnelle du public ne pourra s'éterniser et le spectateur éprouver l'impression d'un équilibre que si le sentiment qui a éclaté laisse de la résonnance. A la différence de l'action, le sentiment dure et résonne longuement. D'ailleurs si, dans un film, chaque action est suivie d'une détente, c'est afin que le sentiment résonne profondément dans le public.

Les résonnances d'un sentiment conduisent le public à une profonde réflexion et gravent pour longtemps dans sa mémoire l'image du film. Le metteur en scène doit faire résonner amplement le sentiment par divers moyens de représentation, préparer le passage à un sentiment nouveau et faire attendre au public le plan suivant.

La condition essentielle de l'accumulation d'un sentiment est qu'il s'appuie sur la vie. Un sentiment se crée tout naturellement lorsqu'il repose sur une base tirée de la vie. Un simple enchaînement de l'action ne suffit pas pour que le sentiment s'accumule. Pour qu'il le fasse, puis évolue peu à peu jusqu'à l'explosion le sentiment doit se former au cours des variations et du développement de la vie et poursuivra son cours de façon continue.

De même, le moment où explose le sentiment ne doit pas être choisi d'après le critère exclusif de l'action, ce qui aurait pour résultat de provoquer simplement la tension et de susciter un intérêt superficiel. Le choix de ce moment doit permettre de donner de la gravité à l'évolution du drame et d'accroître sa portée idéologique.

Le but de la direction de l'expression des sentiments est d'accroître l'effet idéologique et affectif de l'œuvre, et non pas simplement d'engendrer la tension et de susciter de l'intérêt. La direction de l'expression des sentiments n'a aucun sens si

que et du développement de celle-ci qu'on peut adapter son évolution à la logique de la vie et des caractères et donner une description affective frappante de la formation de la conception révolutionnaire du monde chez les personnages.

Dans la mise en scène, il faut certes rendre les différents sentiments qu'éprouvent les personnages selon les divers aspects de la vie, mais il faut absolument subordonner ceux qui sont secondaires à ceux qui forment la ligne maîtresse. La ligne affective maîtresse est, sans aucun doute, la ligne des sentiments du personnage dont le rôle est essentiel pour la mise en lumière du sujet et des idées de l'œuvre.

Les sentiments de chacun varient. Comment, a fortiori, ne seraient-ils pas divers et complexes dans le cas des rapports entre des caractères différents! Plus les situations sont complexes, plus il faut suivre de près la ligne affective principale et veiller à caractériser nettement son évolution. C'est seulement ainsi qu'on pourra réaliser l'unité de sentiment et l'harmonie des images.

Il est impossible et, de toutes façons, il n'est pas permis de pénétrer de façon égale les sentiments de chacun des personnages sous prétexte d'en donner une description approfondie. La ligne du sentiment de chacun d'eux ne pourrait alors apparaître de façon assez claire, la démarcation entre la ligne principale et la ligne secondaire serait confuse et, par conséquent, l'essentiel du sujet se perdrait et l'évolution des sentiments manquerait d'harmonie.

Dans toute situation, il faut mettre principalement l'accent sur la ligne des sentiments des personnages essentiels et s'attacher à mettre en relief leurs sentiments, en y liant organiquement la ligne des sentiments des autres personnages. C'est alors seulement que le public pourra suivre tranquillement le fil principal du drame.

Pour diriger de façon plus approfondie l'expression des

sentiments, il faut aussi savoir préciser ceux-ci en suivant l'évolution du destin des personnages.

Chacun fait son expérience la plus sérieuse et, par conséquent, son état affectif est à son point culminant, lorsqu'il s'agit de son destin, du choix qu'il a à faire pour son avenir. Cela est surtout vrai dans le cas des protagonistes des films révolutionnaires parce que leurs destins sont liés à l'avenir de la révolution, de la patrie et du peuple. D'ailleurs, la profondeur de l'action et du drame n'apparaît qu'en se liant au problème du destin des personnages. L'organisation de l'action est le fondement matériel de l'organisation du drame et elle est à la base de celle des sentiments, mais, pour être authentique et avoir son sens, elle doit servir à mettre en relief le fil du destin des personnages.

Il faut donc, tout en décrivant en détail leur état affectif à chaque moment de leur évolution, aller au fond des choses aux étapes nouvelles de leurs destins respectifs. C'est alors seulement que l'évolution de leurs sentiments pourra être dirigée de façon approfondie.

L'exposé des sentiments dans un film doit captiver le public dès les premières scènes.

Si celles-ci sont maladroites, le public entrera dans le sujet principal du drame sans avoir senti son intérêt s'éveiller et l'évolution des sentiments pendant tout le développement du drame sera désorganisée. Dans les premières scènes, puisque les rapports dramatiques entre les personnages ne seront pas présentés dans leur totalité et que la vie ne sera pas encore développée dans toute son ampleur, l'exposé des sentiments devra montrer les grandes lignes des préoccupations des personnages. C'est seulement ainsi que le problème clé pourra se dessiner avec précision.

Le nœud du drame qui apparaît dès le début de l'histoire fait nécessairement percevoir dans les scènes principales des

conflits qui précisent davantage les idées et les sentiments des personnages. Aussi dans ces scènes les sentiments doivent-ils être organisés sur la base des rapports entre les deux forces antagonistes. La lutte entre deux forces, c'est-à-dire entre deux aspirations, y déterminera la tension et la détente dans le drame, le point culminant et l'intensité du drame et de cette lutte dépendront l'attente et l'intérêt du public.

Parmi les scènes principales, il est particulièrement important de bien organiser l'expression des sentiments lorsque le drame atteint son point culminant. A ce stade du drame tous les personnages se révèlent dans toute la vérité de leur nature et agissent résolument avec une grande volonté et une tension psychologique particulière. On précise alors de façon définitive les buts et les aspirations des deux forces, l'évolution que suit la vie et celle qu'elle doit suivre. Aussi le point où culmine l'action est-il le moment le plus important tant du point de vue de la signification idéologique que de celui de l'intensité dramatique. Les sentiments doivent alors être organisés de façon à permettre de tirer au clair l'idée maîtresse du drame dans le seul cadre des rapports entre le conflit, l'action et les héros principaux.

Dans les dernières scènes, puisque l'action se dénoue, que l'idée de l'œuvre est mise en lumière et qu'une réponse claire est donnée au problème clé, les sentiments du héros victorieux devront dominer. Alors ces sentiments, confirmant le triomphe des facteurs positifs, pourront mettre en relief l'idée maîtresse de l'œuvre.

Lorsqu'il organise l'expression des sentiments, le metteur en scène doit placer l'accent sur le fil du sentiment des personnages et mettre intégralement en œuvre tous les éléments et tous les moyens de représentation dont il dispose pour enrichir sur différents plans l'univers affectif de ces personnages.

Lorsque l'ensemble sera harmonieusement organisé sur l'axe des sentiments des personnages et que le film jouira ainsi d'une unité d'évolution affective, c'est alors seulement que l'œuvre pourra toucher profondément le public.

# LE JEU DES ACTEURS DEPEND DU METTEUR EN SCENE

En toutes choses, il faut comprendre exactement quel est le point essentiel et le résoudre en priorité en s'y concentrant si l'on veut trouver facilement la solution de tous les autres points liés à lui et faire progresser avec succès l'ensemble du travail. Il en est de même pour le travail de création du metteur en scène dans le cinéma.

Après avoir achevé son travail littéraire avec le scénariste, le metteur en scène se voit assigner beaucoup de tâches qu'il doit réaliser en collaboration avec l'opérateur, le décorateur, le compositeur, les acteurs et tous les autres membres de la collectivité de création. Mais il ne peut pas les exécuter toutes à la fois. Mieux vaut dire qu'il ne doit pas les exécuter sans avoir déterminé quels seront ses axes de travail. Il doit absolument percevoir le point essentiel et, en se concentrant, impulser l'ensemble du travail de création s'il veut obtenir la réussite.

La collaboration avec les acteurs est le point essentiel du travail de création du metteur en scène.

L'acteur est le créateur direct d'un caractère humain, aussi joue-t-il un rôle de premier plan dans la création des images cinématographiques. C'est seulement par l'intermédiaire de l'acteur que le metteur en scène peut porter à l'écran, au moyen d'images vivantes, le caractère humain dépeint dans le scénario. C'est l'acteur qui donne précisément naissance à une image humaine vivante de nature à émouvoir le public.

Le metteur en scène doit mettre principalement l'accent

sur le travail de l'acteur qui donne vie à ses images, tout en amenant tous les artistes à réaliser une tâche commune de représentation par leur travail de création. C'est en veillant toujours sur le travail de création de l'acteur qu'il pourra impulser efficacement l'ensemble du travail créateur et élever considérablement la qualité de la représentation cinématographique. C'est la raison pour laquelle les metteurs en scène expérimentés se préoccupent toujours en priorité de bien choisir l'acteur et d'orienter son jeu et qu'ils y concentrent leurs efforts.

Le choix d'un acteur approprié au caractère d'un personnage donné est le point de départ du travail en direction de cet acteur. Même si le caractère décrit dans le scénario est clair, même si le metteur en scène se montre minutieux dans ses directives et si l'acteur choisi a un bon jeu en général, l'incarnation du personnage sera difficilement réussie si cet acteur ne convient pas au rôle qu'on lui attribue.

Un acteur doit être en principe prêt à incarner n'importe quel personnage mais chaque acteur ayant sa propre individualité créatrice, il peut convenir à tel rôle et non à tel autre. Mieux l'acteur conviendra au rôle à interpréter, plus l'unité entre le personnage et l'acteur sera rapide et facile. Si l'acteur ne convient pas, c'est en vain qu'il déploiera beaucoup d'énergie et d'ardeur pour incarner son personnage.

Il ne faut pas pour autant rechercher de prétendus acteurs tout désignés. Il n'arrive qu'une fois tous les cent ou mille cas qu'un acteur convienne à cent pour cent à un rôle. Un metteur en scène qui recherche des «acteurs tout désignés» espère en fait un heureux hasard. Jamais un tel metteur en scène n'a réussi.

Choisir un acteur qui convient à un rôle, c'est en trouver un qui possède les qualités idéologiques et artistiques et les conditions physiques nécessaires pour bien incarner ce rôle.

Aussi le metteur en scène doit-il examiner l'acteur selon le critère imposé par le rôle à interpréter, et non vice versa.

L'acteur ne peut jamais oublier qu'il est lui-même quand il représente un personnage mais il faut pour le choisir tenir toujours compte avant tout du rôle qu'il doit incarner. C'est cela la voie du réalisme, celle qui mène à la mise en valeur du caractère du personnage et à l'élévation de la qualité idéologique et artistique de l'œuvre.

Pour choisir un acteur, le metteur en scène doit pénétrer sous tous ses aspects le caractère du personnage, puis examiner les acteurs selon le critère de leurs traits de caractères, et non pas selon leurs particularités extérieures. Un acteur qui n'est pas à la hauteur du personnage sur le plan des qualités spirituelles et morales ne pourra pas l'incarner même s'il lui ressemble physiquement. Si, au contraire, il a les capacités idéologiques et artistiques nécessaires pour exprimer les qualités spirituelles et morales du personnage, il n'y aura pas grand souci à se faire même s'il ne convient pas à ce rôle du point de vue de son aspect extérieur. Le maquillage pourra aider à rendre l'acteur extérieurement identique au personnage.

Pour choisir l'acteur qui convient à l'incarnation d'un personnage, il est utile, parallèlement à l'étude généralisée et approfondie de son caractère, de bien connaître sa vie politique et idéologique et ses qualités artistiques. Puisque le degré de préparation politique et idéologique et les qualités artistiques de l'acteur se reflètent dans sa vie créatrice et quotidienne, le metteur en scène est tenu d'étudier l'ensemble des activités créatrices de celui-ci et de surveiller quotidiennement et minutieusement sa vie socio-politique, culturelle et morale.

Pour connaître un acteur, il ne faut pas se laisser éblouir par certains talents que peut avoir celui-ci et perdre de vue des

côtés plus importants. Avant d'avoir du talent, il doit avoir une bonne préparation idéologique. Aussi le metteur en scène doit-il étudier de façon approfondie l'acteur sous cet angle, puis chercher à bien connaître ses qualités artistiques. L'étude généralisée des activités créatrices, de la vie socio-politique et de la vie culturelle et morale de celui-ci permettra au metteur en scène d'avoir une idée de son degré de préparation idéologique, de ses vues sur la vie et l'art, de son individualité créatrice, des qualités et des défauts de son interprétation et de le comprendre avec précision dans son ensemble en tant qu'homme.

Si le metteur en scène a une connaissance approfondie des divers aspects de la personnalité des acteurs dans leur vie quotidienne et leurs activités créatrices, il lui viendra à l'esprit, dès qu'il aura saisi le caractère du personnage dépeint dans le scénario, la physionomie de l'acteur qui conviendra à ce rôle et verra s'établir dans son cerveau le plan du travail à effectuer envers lui.

Pour choisir les acteurs, il ne devra pas se borner à s'intéresser aux quelques acteurs déjà connus, mais au contraire à plusieurs d'entre eux et prêter une attention particulière aux débutants. C'est seulement ainsi qu'il pourra faire un meilleur choix d'acteurs, créer des caractères originaux et variés et accumuler des expériences dans la direction de l'interprétation.

Le metteur en scène doit surtout ne pas hésiter à se fier aux éléments nouveaux et les former, plutôt que de chercher uniquement à recourir aux acteurs déjà formés par d'autres. Une des tâches principales des metteurs en scène est de découvrir un grand nombre de nouveaux talents et de les former.

Le choix de l'acteur qui convient à un rôle n'est qu'un premier pas dans le travail de direction du metteur en scène.

Même une fois cet acteur choisi, le metteur en scène ne pourra pas échapper à l'échec si l'interprète n'arrive pas à exprimer authentiquement le caractère de son personnage. Le metteur en scène doit s'attacher encore davantage à orienter le travail créateur de celui-ci.

Dans le film, c'est à l'acteur d'incarner son personnage du début à la fin mais son jeu dépend en grande partie du metteur en scène. Il sera difficile à un acteur, aussi plein de talent et d'expérience qu'il soit, de réussir si le metteur en scène n'oriente pas correctement son jeu, alors que même un débutant pourra obtenir un grand succès si son jeu est soigneusement dirigé.

Le metteur en scène est le seul qui puisse donner une juste appréciation de la fidélité avec laquelle les acteurs représentent leur personnage et les orienter avec précision. De même que chacun se regarde dans un miroir pour rajuster son aspect et sa tenue, de même un acteur a besoin du metteur en scène pour rectifier et perfectionner son jeu.

Un acteur crée son rôle en toute indépendance, mais il ne pourra pas parachever sa création dans un film sans l'aide du metteur en scène. Au théâtre le jeu de l'acteur coïncide toujours avec son effet immédiatement visible mais, dans un film, le jeu n'est parachevé que grâce à l'intervention du metteur en scène. Aussi celui-ci doit-il orienter minutieusement et de façon responsable le travail créateur de l'acteur, depuis la prise de vues jusqu'à la fixation définitive du jeu sur la pellicule.

Pour orienter le jeu de l'acteur, le metteur en scène doit commencer par donner à celui-ci l'impulsion nécessaire pour qu'il fasse preuve d'énergie dans l'incarnation de son personnage, car l'acteur en a réellement besoin dans son travail. Il a un chemin compliqué à suivre avec le personnage. Chaque scène est un moment d'une longue vie, aussi reflète-t-elle le

passé comme le présent du personnage et même son avenir. Pour atteindre son but dans l'incarnation du personnage au cours de laquelle il partage son sort avec celui-ci, l'acteur a besoin d'une grande impulsion.

A cet effet, il doit connaître à fond la semence de l'œuvre et pénétrer dans l'univers de la vie du personnage. Quel que soit le personnage qu'il doit incarner, l'image qu'il doit créer et les mouvements concrets qu'il doit effectuer ne lui apparaîtront clairs et il ne saura les maîtriser que lorsqu'il aura acquis une connaissance approfondie de la semence de l'œuvre et de l'univers dans lequel se déroule la vie du personnage.

Puisque la semence se tient dans la vie des personnages et se révèle à travers leurs activités, le metteur en scène doit faire connaître aux acteurs cette semence et les caractères de ces personnages et leur donner une idée précise de l'importance de chaque rôle dans la mise en lumière de la semence. Il ne doit pas se limiter à essayer de faire connaître aux acteurs la semence de l'œuvre sur le plan théorique sous prétexte que c'est la quintessence idéologique de la vie. Il est de son devoir de les amener à percevoir la semence à travers le réalisme des scènes tirées de la vie et à adhérer de tout cœur à la semence, comme il en a été pour lui-même.

Après avoir permis aux acteurs d'accepter le fond de l'œuvre tel qu'il est, le metteur en scène doit veiller à ce que l'acteur s'identifie parfaitement avec le personnage afin que le jeu soit naturel.

Si l'acteur n'assimile pas parfaitement les pensées et les sentiments du personnage, il pourra tout au plus imiter ses paroles et ses actes mais ne pourra pas créer un homme agissant et vivant avec ses propres convictions. Il ne pourra incarner un tel homme vivant dans la réalité que lorsqu'il se sera identifié complètement avec le personnage, c'est-à-dire lorsqu'il vivra et agira dans l'univers dans lequel vit celui-ci.

Le meilleur moyen pour l'acteur de s'identifier avec le personnage est d'avoir une connaissance approfondie et étendue de celui-ci, de le vivre véritablement, et sur cette base, de parler, d'agir et de vivre comme lui.

Le metteur en scène doit amener tous les acteurs à pénétrer dans l'univers de l'œuvre et à comprendre exactement les caractères des personnages qu'ils auront à incarner; en même temps, il doit veiller à ce qu'ils éprouvent une sympathie ardente avec les pensées et les sentiments des personnages, les acceptent et les assimilent et incarnent de façon originale et avec leur individualité propre les caractères de ces personnages. De même, il doit les amener à considérer la vie des personnages comme la leur et à se conduire avec naturel dans le cadre de cette vie.

La sympathie et la foi dans la vie du personnage ne se manifestent que lorsque l'acteur se croit lui-même le personnage qu'il doit incarner. Aussi le metteur en scène doit-il savoir l'amener naturellement à cet état à travers l'expérience que celui-ci fera de son rôle. Jamais il ne doit lui imposer cette mutation psychique. Il doit lui donner des explications persuasives pour que celui-ci se plonge lui-même dans l'univers de son personnage, en l'amenant à croire à la situation et à l'ambiance dans lesquelles il doit évoluer. C'est seulement ainsi que l'acteur pourra se plonger dans la vie qui doit être dépeinte dans le film, parler et agir comme son personnage.

Pour que l'acteur s'identifie avec son personnage, il est important d'unifier le jeu de l'acteur. Si, en dépit de son comportement magistral dans certaines scènes, le jeu de l'acteur n'est pas égal, le personnage qu'il incarnera sera un capricieux, et non un caractère agissant selon ses propres pensées et convictions.

L'acteur de cinéma ne joue pas selon l'ordre chronologique du sujet comme c'est le cas pour l'acteur de théâtre; en

raison des nécessités imposées par la production du film, il doit jouer dans des scènes séparées et parfois inversées dans le temps. Dans ces conditions, il ne lui est pas facile d'assurer avec esprit de suite l'unité de son jeu. Aussi, n'y parviendra-t-il que si le metteur en scène, dont le devoir est de planifier dans leur ensemble l'orientation générale de l'incarnation des personnages, le but du jeu et les mouvements dans chaque scène, oriente correctement le jeu dans chacune de celles-ci.

Il faut orienter le jeu par la méthode heuristique. Celle-ci consiste à exalter sans cesse l'indépendance et la créativité de l'acteur pour lui permettre d'incarner véridiquement le personnage par ses propres moyens, parce qu'il reste responsable de cette tâche.

La méthode heuristique ne sera efficace que si le metteur en scène se montre exigeant envers l'acteur et l'aide patiemment jusqu'à ce que celui-ci comprenne lui-même l'essence de chaque problème.

Le metteur en scène ne doit pas pour autant aller jusqu'à lui prescrire indiscrètement ce que celui-ci doit faire lui-même, ni le bourrer de trop d'instructions. S'il cherche à lui indiquer absolument tous les détails, il le ligotera pieds et poings et, en fin de compte, étouffera l'indépendance et la créativité de l'acteur en tant que créateur. La méthode heuristique n'admet ni qu'on s'ingère inutilement dans le jeu de l'acteur ni qu'on laisse celui-ci à l'abandon plutôt que de se montrer exigeant envers lui.

En fait, l'expression «mettre en scène» signifie obtenir un jeu de scène. Pour amener l'acteur à bien jouer, il faut lui proposer un objectif élevé dans son interprétation et l'aider à atteindre cet objectif.

Pour ouvrir l'esprit de l'acteur, il est important que le metteur en scène l'aide à élever sa conscience politique de créateur artistique. Il doit lui donner une haute idée de la

mission qu'il assume devant le Parti et la révolution afin de lui permettre de se montrer toujours plus responsable et plein d'esprit d'initiative au cours du travail de création.

La méthode heuristique sera plus efficace si l'on donne ses instructions en les illustrant d'images concrètes tirées de la vie.

Le travail que doit faire l'acteur pour connaître le caractère du personnage et le recréer est un processus où il découvre la vie de celui-ci et rend ses traits de caractère. C'est pourquoi il ne suffit pas que le metteur en scène utilise des raisonnements formels pour agir sur les pensées et les sentiments de l'acteur ou l'amener à incarner son personnage avec naturel. Pour orienter le jeu de celui-ci, il doit parler de la vie du personnage par images. L'acteur pourra alors s'imaginer clairement la vie de celui-ci, la recréer à l'écran et incarner de façon véridique son caractère dans le cadre de cette vie.

Seul un metteur en scène qui collabore efficacement avec l'acteur depuis le choix de celui-ci jusqu'à l'orientation de son jeu peut créer des films de grande valeur.

# IL FAUT ETRE EXIGEANT A L'EGARD DE LA PRISE DE VUES ET DU DECOR

Un film doit présenter des images visuelles intéressantes. Le cinéma est un art intuitif, aussi les images d'un film doivent-elles être de bonne qualité si l'on veut qu'elles entraînent le spectateur dans l'univers du film et restent gravées dans sa mémoire avec la signification profonde de l'œuvre.

Dans un film, le jeu des acteurs et la musique auront beau être de bonne qualité, l'œuvre ne pourra réussir si les images sont mauvaises. Les images créées par les acteurs et les autres artistes n'apparaissent qu'à travers les plans du film. Aussi, pour que toutes les images soient bien rendues, faut-il que les vues soient de qualité.

Les vues ne peuvent être modifiées. Dans l'art théâtral, le jeu peut être perfectionné tout au long des représentations d'une pièce, mais les vues prises pour un film ne peuvent être ni effacées ni modifiées. En effet, un nouveau tournage entraînerait non seulement des pertes en pellicules, en main-d'œuvre et en temps mais aussi une désorganisation de la production du film qui est un processus complexe.

Dès le début de la production du film, le metteur en scène doit prendre particulièrement soin de créer de bonnes images et établir un plan de tournage précis et, seulement ensuite, travailler de façon minutieuse avec l'opérateur et le décorateur.

Ce sont l'opérateur et le décorateur qui créent les images visuelles concrètes.

La qualité des images visuelles dépend en premier lieu du travail que fait le metteur en scène avec le décorateur. Les erreurs que ferait le décorateur dans son travail ne pourraient être corrigées au cours de la prise de vues. Dans le cadre de la création d'un film la collaboration avec le décorateur est le premier pas vers la réalisation du plan de mise en scène. Ce que le metteur en scène a imaginé et a élaboré sur le papier devient perceptible pour la première fois par l'effet de cette collaboration avec le décorateur.

Avant d'entamer la collaboration concrète avec le décorateur, le metteur en scène doit examiner si celui-ci pourra répondre positivement aux exigences du texte et ce qu'il pourra apporter pour compléter les images littéraires. Quand il s'agit de se renseigner sur l'individualité créatrice du décorateur et de prévoir le travail de celui-ci, le metteur en scène doit avoir en vue non seulement le rapport entre le scénario et les beaux-arts mais aussi entre les beaux-arts et les autres disciplines artistiques. On ne pourra déterminer exactement si le décorateur sera en mesure de mettre en valeur les images cinématographiques sur le plan plastique que si on considère toutes ces images dans leur rapport avec les autres formes de représentation comme le jeu, la prise de vues et la musique.

Lors de sa première rencontre avec le décorateur, il est préférable que le metteur en scène lui donne une description vivante de la vie que reflète le scénario plutôt que de lui exposer le projet qu'il a déjà établi. Il ne faut chercher à parvenir à un accord sur la conception du film par un échange de vues qu'après l'élaboration d'un croquis par le décorateur; c'est alors seulement qu'ils pourront mettre facilement au point les images visuelles. Pour imprimer un cachet original

aux images, il est important d'aider alors au mieux le décorateur à faire preuve d'individualité créatrice.

En l'aidant efficacement à mûrir son projet, le metteur en scène doit mettre en valeur l'individualité créatrice du décorateur et, en même temps, veiller à ce que les images plastiques s'harmonisent avec les autres images.

L'ardeur et le talent du décorateur doivent être unis à la force de toute la collectivité de création et surtout à celle des acteurs si l'on veut obtenir la réussite du film.

Puisque l'acteur joue un rôle essentiel dans la création des images, le metteur en scène doit veiller à ce que le décorateur respecte les intentions de l'acteur et les concrétise exactement dans son travail de création. Ainsi doit-il agir de sorte que l'acteur considère comme son propre visage celui-ci qu'a dessiné l'artiste plastique, comme ses propres vêtements ceux du personnage et, de plus, il faut qu'il se familiarise avec les dispositifs, les instruments et les ornements dessinés par lui et vive dans l'univers ainsi créé. Alors seulement l'acteur pourra incarner un personnage identique à celui qui est dessiné.

Le metteur en scène doit veiller à ce que le décorateur ne poursuive pas un effet étranger au scénario et au plan de mise en scène. Sinon, l'acteur subira des contraintes dans son jeu et l'atmosphère générale sera troublée. Les images plastiques doivent correspondre aux caractères des personnages et à l'atmosphère générale si l'on veut qu'elles cadrent avec le jeu de l'acteur et que l'harmonie d'ensemble des images du film soit obtenue.

L'essentiel dans le travail en commun du metteur en scène et du décorateur est de refléter véridiquement les caractéristiques de l'époque donnée et de chaque personnage.

Naguère, dans un film dépeignant la vie d'une vendeuse, l'héroïne changeait très souvent de vêtements sans aucun motif et dans un autre film consacré à la vie des années de la

Guerre de Libération de la Patrie, les casernements des troupes d'agression de l'impérialisme américain et de l'armée fantoche sud-coréenne avaient un aménagement brillant. De tels détails peuvent paraître insignifiants mais ils sont de nature à annihiler la véridicité de l'œuvre et à nuire à l'éducation du public.

Le metteur en scène est tenu de vérifier si chacune des images créées par le peintre reflète fidèlement l'époque et la vie, l'essence de classe des caractères humains et harmonise ceux-ci de façon véridique avec le cadre de vie. Il doit bien orienter le travail de celui-ci en se montrant exigeant à l'égard de ses images plastiques.

En collaborant avec le peintre, il doit aussi tenir compte des facteurs techniques du cinéma. Si une image plastique ne correspond pas parfaitement aux exigences techniques du cinéma elle ne peut pas être transposée dans le film, aussi bonne soit-elle. C'est pourquoi, après que le peintre ait établi les lignes essentielles de la conception plastique du film, il faut lui indiquer sans tarder quelles sont ces exigences techniques si l'on veut qu'il en tienne compte tout en élevant la qualité des images plastiques.

Le cameraman est, comme l'artiste peintre, un des principaux assistants du metteur en scène lors de la création des images du film.

Il est celui parmi les créateurs des images qui regarde comme à travers un film le jeu de l'acteur et l'image plastique que doit enregistrer la pellicule, puis les apprécie et les fixe définitivement sur celle-ci.

Pour le metteur en scène, la collaboration avec l'opérateur est une importante opération visant à parachever les images du film. Le succès de la production du film suppose une bonne prise de vues.

Le film qui existe seulement dans l'imagination du met-

teur en scène ne se transpose sur la pellicule que grâce à l'intervention de l'opérateur. Même si le scénario est magnifique et le jeu de l'acteur irréprochable, tout sera perdu si la prise de vues ne se fait pas correctement. Il y a, dit-on, quelques possibilités de l'améliorer après, mais on ne pourra pas retrouver ce qui a échappé ni réparer une prise de vues mal faite.

Le metteur en scène doit travailler avec l'opérateur dès l'élaboration du texte de mise en scène, le choix des acteurs et l'étude du terrain. A cette étape, il doit l'aider à sympathiser avec l'idée de l'œuvre et à faire preuve d'originalité pour concevoir les images appropriées à cette idée tout en cherchant à obtenir que leurs conceptions s'accordent. Le plan de prise de vues ne pourra refléter exactement le dessein du metteur en scène que lorsque l'opérateur, en adhérant à l'idée de l'œuvre, aura entièrement accepté et assimilé les images littéraires et le plan de mise en scène.

La collaboration entre le metteur en scène et l'opérateur doit devenir plus étroite lors de l'élaboration des esquisses des scènes à filmer et lors de l'étape du tournage. Ces esquisses sont des images précises reflétant aussi bien le plan de mise en scène que le plan de prise de vues. Il faut remarquer surtout que les images du film sont l'œuvre commune aux deux artistes parce qu'elles réalisent une unité parfaite entre ces deux plans.

A l'étape du tournage, le metteur en scène est tenu d'amener l'opérateur à saisir l'essence même de chaque image qu'il doit créer et à la mettre en évidence afin que le tournage serve à mettre en valeur le fond idéologique de l'œuvre. Si le tournage n'y parvient pas, on n'obtiendra que du trompe-l'œil. Le talent du metteur en scène doit consister à exprimer un fond idéologique de grande valeur au moyen d'images impressionnantes.

Pour mettre en valeur ce fond sur le plan plastique le tournage ne doit pas viser uniquement l'effet visuel mais être consacré principalement à refléter le fond essentiel des images à créer. Le contenu idéologique de l'œuvre est dans la description des personnages et il s'exprime par leurs actes. Il faut donc que le tournage serve à bien représenter, dans les images à créer, les personnages et leur vie, surtout le protagoniste et sa vie. Les images qui ne reflètent pas la vie de façon exacte ne peuvent renfermer une idée profonde.

Le metteur en scène doit s'y prendre de telle façon que les images ne contiennent que le nécessaire en veillant à ce que tout ce qui a trait au tournage, notamment le choix de la position de la caméra, de la perspective et de la dimension de l'objectif, serve entièrement à la représentation impressionnante du héros et de sa vie.

Puisqu'il dispose de la possibilité d'utiliser librement le temps et l'espace, le cinéma peut refléter la vie sous des formes riches et variées. Cependant, l'écran étant un espace restreint, il n'est pas facile d'y représenter le nécessaire en donnant une image riche. Il incombe au metteur en scène de veiller à ce que l'opérateur voie les personnages de plusieurs points de vue et sous divers angles en se concentrant sur leur description et que la caméra reflète en détail leurs mouvements en se déplaçant librement.

Le filmage doit refléter aussi la vie sous divers aspects. Il est utile de donner une description variée non seulement de la vie des personnages principaux qui apparaît au premier plan mais aussi de la vie qui se déroule au second plan. Celle-ci élargit la dimension de la vie représentée et met en valeur sa profondeur, en complétant la vie qui se déroule au premier plan et en lui donnant tout le relief voulu. Il est naturel que le metteur en scène veille à ce que dans chaque scène la ca-

méra reflète la vie de façon variée et sous différents angles en se déplaçant librement.

Le metteur en scène doit non seulement amener l'opérateur à fixer dans chaque image ce qu'il y a de meilleur mais aussi orienter correctement le travail visant à accroître la qualité plastique des scènes. Il dépend de cette qualité que le fond idéologique soit rendu de façon impressionnante.

Pour élever la qualité plastique des images, il est important de mettre en valeur les trois dimensions et l'harmonie. Chacun juge de la beauté plastique d'un objet en fonction de l'harmonie de sa forme ainsi que de sa qualité tridimensionnelle.

Pour obtenir les images plastiques qu'il veut, le metteur en scène doit amener l'opérateur à employer habilement différents procédés de représentation et à faire ressortir la qualité tridimentionnelle de ces images et veiller à ce que celui-ci collabore efficacement avec le décorateur pour créer des images harmonieuses. Cette harmonie ne se réalise que si les décors s'accordent à la scène à filmer.

Du début de la production du film à l'étape du tournage, le metteur en scène est tenu de veiller à l'efficacité des liens existant entre l'opérateur et le décorateur et d'aider à ce qu'ils créent de concert des images de grande valeur.

# IL FAUT METTRE EN VALEUR LA MUSIQUE ET LES SONS

Nul ne connaît une réalité dépourvue de bruit ni une vie sans musique. Là où la nature évolue et là où l'homme vit, il y a toujours des sons et de la musique.

Dans un film dépourvu de musique et de sons, on ne pourra pas trouver de vie palpable ni, par conséquent, de représentation authentique.

Dans les films dépeignant la vie telle qu'on la voit dans la réalité, la musique et les sons s'avèrent d'importants moyens de rendre concrets et vivants l'univers intérieur des hommes et leur vie et d'enrichir sur le plan affectif leur fond idéologique. Une musique et des sons qui interviennent au moment opportun et ont un sens profond contribuent grandement à élever la valeur idéologique et artistique du film.

Le metteur en scène doit collaborer efficacement avec le compositeur, l'opérateur du son et l'ingénieur du son pour que chacune des musiques, chacun des chants et des sons serve à donner aux spectateurs une description vivante de la vie, à les toucher fortement sur le plan affectif.

Pour donner plus d'importance à la musique dans un film, il faut certes que le compositeur en crée une qui soit bonne, mais il est tout aussi nécessaire que le metteur en scène connaisse bien la musique et sache l'employer dans un film de façon appropriée. S'il connaît bien la musique, il pourra, dès l'étape de la conception du film, prévoir en détail celle qui devra accompagner chaque scène, notamment son contenu et sa forme et même son emploi, disposer d'un plan défini de

représentation musicale et donc faire preuve d'initiative dans sa collaboration avec le compositeur.

Au niveau de cette collaboration, le metteur en scène ne doit pas oublier qu'il lui incombe d'amener le compositeur à comprendre exactement l'œuvre et à adhérer totalement à son contenu idéologique. Ce n'est que s'il éprouve de la sympathie pour ce contenu que le compositeur pourra se plonger dans l'univers de l'œuvre, ressentir le souffle créateur et donc donner naissance à des images musicales appropriées à chaque scène. Le metteur en scène doit par conséquent veiller à ce que le compositeur éprouve une grande passion pour l'œuvre. En partant de cette base, il doit vérifier si l'intention du compositeur répond aux exigences de l'œuvre et s'accorde avec son propre dessein quant à la représentation musicale et réaliser correctement celui-ci en consultant sur chaque point le compositeur, notamment sur l'image musicale, le caractère de la mélodie, la forme et l'utilisation de la musique.

Il est extrêmement important que le metteur en scène se fasse donner une audition préalable de la musique. S'il ne fait qu'effleurer cette étape, il risque de rencontrer des difficultés à celle de mixage.

Après avoir entendu la musique, le metteur en scène doit signaler franchement au compositeur les qualités et les défauts du thème musical dans le rapport de celui-ci avec l'ensemble du film et surtout avec chaque scène et parvenir à une adaptation plus parfaite des images musicales aux exigences de chaque scène, en recherchant avec le compositeur les moyens de corriger les imperfections.

Aussi appréciable que soit une représentation musicale, elle ne sera d'aucune utilité si elle ne cadre pas avec les scènes données. On ne pourra pas modifier ou remplacer une scène en fonction de la musique sous prétexte que celle-ci est excellente. Dans le cinéma la musique doit être adaptée aux

scènes si l'on veut la mettre en valeur et l'harmoniser avec les images de façon satisfaisante tout en mettant celles-ci en relief.

Pour que la musique accompagne parfaitement les scènes, le metteur en scène doit en premier lieu veiller tout particulièrement à une bonne imbrication entre l'évolution du film et la musique. C'est seulement alors que la musique sera mise en valeur elle-même tout en faisant ressortir le contenu du film au point de vue affectif.

Dans l'organisation de la musique en fonction des scènes, il n'est pas permis de se borner à changer le ton d'après une observation superficielle de la vie ni d'associer mécaniquement la musique aux scènes comme un thème purement descriptif. Il faut évidemment le cas échéant utiliser la musique pour donner du relief à un climat donné, mais, même en cela, la musique doit servir à mettre en évidence l'état affectif du héros.

Pour glorifier la vie sur les chantiers de construction en pleine effervescence, il ne faut pas toujours utiliser une musique bruyante. La musique reflétant les sentiments d'un héros qui réfléchit sur la sollicitude du Parti au chantier où le travail est exaltant peut être simplement lyrique, tandis qu'un thème musical plein d'impétuosité peut rendre l'enthousiasme intense que ressent un héros au sein d'une atmosphère calme. C'est seulement en mettant exactement l'accent sur le point essentiel de l'image donnée par chaque scène et en employant la musique en fonction de l'expérience du héros que le metteur en scène pourra donner de la vie une explication approfondie.

Tout en adaptant la musique aux scènes, il est important de lui assurer de l'unité. Si le thème musical s'interrompt trop souvent, l'évolution affective de l'œuvre ne sera pas exprimée de façon unifiée, ce qui empêchera le contenu de l'œuvre de

recevoir l'éclairage et l'unité voulus et, par conséquent, la représentation musicale ne sera que grossière.

En amenant le compositeur à développer le thème musical du début à la fin du film, le metteur en scène doit veiller à lier organiquement la musique et les autres moyens de représentation.

Dans un film, la musique suivant l'évolution du sujet, il se peut qu'elle se superpose au dialogue ou aux effets sonores. Lorsque cela se produit, il faut mettre l'accent, non pas sur ce qui est accessoire, mais sur ce qui est essentiel pour la mise en évidence du fond idéologique d'une scène donnée. Si l'on essaie de mettre en valeur deux éléments sonores à la fois, l'harmonie sonore se rompra automatiquement et l'essentiel de l'image ne ressortira pas.

Il ne faut pas perdre de vue que les différents moyens de représentation servant à mettre en relief le fond idéologique des scènes ne remplissent pas la même fonction d'une scène à une autre. Dans une scène, la musique peut jouer un rôle plus important que le dialogue, dans une autre, les effets sonores peuvent avoir plus de poids qu'elle. Il faut donc définir sérieusement, en fonction de chaque scène, les moyens de représentation qu'il faut utiliser et subordonner les autres éléments sonores à celui qui y est le plus important.

Un bon moyen d'utiliser la musique de façon continue est d'employer les chants de façon intensive, plutôt que de les fragmenter, et de reprendre les meilleurs airs en fonction de telle ou telle situation.

Tout en adaptant les chants aux scènes, le metteur en scène doit veiller à ce qu'ils soient donnés, suivant de façon naturelle l'évolution des images variées. Remarquons que les airs thématiques approfondissent le contenu affectif de l'œuvre et ressortent eux-mêmes davantage, en se répétant suivant les situations dans différentes scènes.

Quand ce n'est pas opportun, il faut éviter d'utiliser la musique, croyant qu'il est mieux de l'employer de façon continue. Si on l'utilise dans de tels cas, la musique s'avérera fade et donnera de la maladresse à la scène. C'est seulement si la musique est employée au moment opportun qu'elle pourra mettre en valeur la scène, qu'elle aura pleinement son utilité et que le public l'entendra sans en être gêné.

C'est le fond et la forme de l'œuvre qui, simultanément, doivent inspirer l'emploi de la musique. Dans chaque scène, pour qu'elle paraisse opportune, la musique doit être motivée par l'évolution de l'action, par l'accumulation des pensées et des sentiments et par l'ambiance. En outre, les images et les scènes doivent être étroitement liées et les images doivent avoir une profondeur et une largeur convenables.

Tout en adaptant divers morceaux de musique et divers chants aux scènes, le metteur en scène doit harmoniser l'ensemble de la représentation musicale dans un film. Si les morceaux de musique et les chants sont coupés les uns des autres, la représentation musicale manquera d'harmonie. Il faut réaliser une unité musicale dans un film autour du motif et de l'air thématique si l'on veut créer une harmonie parfaite de l'ensemble de la représentation musicale.

Le metteur en scène doit veiller tout particulièrement aussi bien à la mise en valeur des sons qu'à la composition d'une musique et de chants de qualité.

Dans un film, les sons peuvent se substituer aux paroles et aux actes des personnages en exprimant dans tous leurs détails l'évolution de leurs pensées, de leurs sentiments et de leur état psychique ou bien donner du relief de façon vivante aux situations et au climat affectif. Ils peuvent aussi servir à développer le sujet et à lier une scène à une autre, à organiser l'expression des sentiments de concert avec d'autres moyens de représentation et contribuer à l'évolution du film. C'est au

metteur en scène de décider dans quel sens et comment ils créeront des effets sonores.

Dans un film, pour créer des effets sonores véridiques et significatifs, le metteur en scène doit avoir une connaissance approfondie et étendue des sons. Il doit retenir le plus grand nombre de sons divers et connaître avant de les utiliser la signification de chacun d'eux dans la vie ainsi que les sentiments qu'ils reflètent.

Les coups de sifflet agréables que pousse une locomotive électrique qui tire un chargement de plusieurs milliers de tonnes ne sont pas de simples sons pour le public. Ce sont des cris triomphants annonçant un parcours sans accident, c'est un vigoureux appel à un nouvel élan dans le travail. Pour ceux qui aiment travailler, les sons liés à leur travail créateur exaltant ne sont pas de simples bourdonnements de machines. C'est d'ailleurs pourquoi on les compare souvent à une symphonie grandiose.

Par ailleurs, la beauté des bruits de la nature inspire des impressions agréables. Le gazouillis d'une alouette annonçant le retour du printemps évoque le lyrisme de la saison des labours, alors que le chant nocturne d'une huette solitaire incite à la tristesse.

Si les divers sons existant dans la réalité font naître des sentiments, c'est parce qu'ils sont tous étroitement liés à la vie humaine. Un metteur en scène qui connaît bien la signification de tel ou tel son lié à la vie concrète pourra le rendre expressif et l'utiliser toujours en conformité avec la sensibilité de notre peuple.

Le metteur en scène doit savoir adapter aux scènes du film les sons qu'il a expérimentés et retenus dans la réalité. Cette adaptation est indispensable si l'on veut obtenir que les sons servent à faire ressortir l'univers intérieur des personnages et le caractère typique de leur situation et à animer les scènes en

donnant une description riche et précise de la vie.

Parmi les nombreux sons pouvant se faire entendre dans une scène, le metteur en scène doit mettre particulièrement en valeur celui qui est le plus approprié à la situation. Ainsi doit-il faire la lumière sur l'univers intérieur des personnages et caractériser la situation et l'ambiance. Alors seulement les images et les sons pourront s'harmoniser et ceux-ci jouer un plus grand rôle représentatif.

Pour adapter les sons aux scènes, il est utile de les façonner artistiquement. Tous les sons existant dans la réalité ne sont pas esthétiques et ne doivent pas être reproduits mécaniquement dans les films. Si le metteur en scène, pour se faire une idée de l'univers des sons, pense simplement que le tonnerre suivra l'éclair et qu'un train roule dans le grincement de ses roues, le film n'offrira pas de sons artistiques significatifs. Dans un film les sons doivent toujours être évocateurs.

Le metteur en scène doit perfectionner les sons du point de vue artistique et modifier leur volume et leur hauteur suivant les exigences des scènes et ses propres intentions concernant la représentation. Il ne faut pourtant pas modifier le timbre propre à chaque son. Sinon, la représentation sonore perdra de sa particularité. Il faut donc mettre le timbre en relief tout en modifiant les autres éléments des sons naturels en fonction des exigences des scènes.

Pour adapter les sons aux scènes, il convient d'appliquer correctement les procédés de représentation qui conviennent aux particularités de la vie que l'on veut décrire ainsi qu'à celles des sons. Dans un film, on peut augmenter le volume des sons ou même l'exagérer délibérément, ne laisser subsister qu'un seul son parmi tous les autres pour pouvoir bien souligner une image, ou bien les annuler tous. La question est de savoir comment le metteur en scène arrivera à utiliser efficacement les divers procédés de représentation par les sons

en fonction du fond concret des scènes et des caractéristiques naturelles des sons.

Puisque l'opérateur du son et l'ingénieur du son créent eux-mêmes les images sonores, le metteur en scène doit collaborer correctement avec eux sans pour autant s'absorber dans les questions techniques. Les sons dans un film résultent d'un processus technique complexe mais le travail purement technique n'incombe pas au metteur en scène.

Les effets sonores relèvent d'un art. Le metteur en scène doit toujours s'occuper des questions artistiques, telles que celles de l'orientation des effets sonores, du rapport entre les scènes et les sons, du choix de ceux-ci et de leur transformation artistique en vue de la représentation.

Seul un metteur en scène qui maîtrise le principe fondamental des images musicales et sonores et sait collaborer efficacement avec les artistes spécialisés dans ce domaine peut créer des images sonores véridiques à la coloration nette et correspondant aux plans du film.

# LE MONTAGE EST LA CLE DE LA MISE EN SCENE

Un film se compose en général de plusieurs centaines de plans représentant des tranches de vie. Le montage, qui consiste à assembler ces plans, joue un rôle essentiel dans la création d'un film.

Le montage est le moyen de réunir les plans suivant l'évolution dramatique correspondant à la logique de la vie et de donner de la cohérence à la représentation que constitue le film. Grâce au montage, le metteur en scène peut choisir les éléments essentiels d'une vie complexe afin de les souligner et de combiner la description générale de la vie et la description détaillée. Grâce à cette opération, il peut aussi enchaîner selon l'ordre voulu les actes des personnages et les événements décrits afin d'assurer la continuité à la narration, parachever la composition et créer l'harmonie de l'œuvre. Le secret du montage est d'assurer au film une évolution d'ensemble tout en mettant en valeur les variations des sentiments.

Par les fonctions variées et actives qu'il assure dans la création du film, le montage est un moyen de création efficace entre les mains du metteur en scène. Selon la façon dont le montage sera réalisé la narration donnée par les images reflétant les mêmes tranches de vie pourra suivre un enchaînement cohérent, conformément à une évolution naturelle, ou bien apparaître illogique et confuse. Seul un metteur en scène habile à mettre en valeur les nombreuses possibilités du montage peut toucher fortement les spectateurs en leur présentant une description de la vie accessible et claire.

Tout au long de la création, le metteur en scène ne doit pas un seul moment cesser de songer au montage, il doit toujours chercher à en élever les fonctions artistiques tout en essayant d'en tirer de nouvelles possibilités.

Dès la conception d'un film, il doit penser à utiliser amplement les possibilités du montage.

Certains considèrent à tort le montage comme une étape de création qui suit le tournage. Le montage n'est pas du tout l'art de manier les ciseaux.

Le montage est un aspect de la pensée artistique propre au metteur en scène de cinéma et un procédé de généralisation artistique. C'est seulement s'il sait penser au montage que le metteur en scène pourra composer chacune des séquences et les réunir toutes organiquement afin de créer une fresque cohérente en considérant la vie tantôt de façon analytique tantôt de manière intégrale en fonction des particularités du cinéma. S'il perd de vue le montage, aucun metteur en scène ne parviendra à reconstituer dans un film le sujet littéraire ni à mettre correctement en valeur les particularités artistiques du cinéma.

D'ailleurs, le montage, après le tournage, s'effectue d'après la façon dont la mise en scène a été conçue. Le montage, tel qu'il a été défini dès l'étape de la conception, reste fixé dans le texte de mise en scène et il est fidèlement respecté au cours du tournage. Aussi le montage, qui se fait après la prise de vues, doit-il nécessairement reposer sur le plan de montage dressé à l'étape de l'étude des images littéraires et de l'élaboration du projet.

A l'étape de la conception, le metteur en scène doit, tout en s'occupant du découpage et de la liaison des plans, s'attacher à résoudre les problèmes majeurs: comment refléter exclusivement les éléments essentiels de la vie dans chacun d'eux, comment rendre cohérente et claire la narration du

sujet, comment adapter l'évolution du film au contenu de l'œuvre.

Lors du tournage également, il doit prêter une grande attention au montage. Il doit respecter au plus près le rythme d'évolution des plans tels que répartis dans le texte de mise en scène et motiver leur changement en tenant compte de leur liaison. Puisque le montage intérieur des plans se détermine au cours du filmage, il doit surtout prêter attention à ce montage intérieur qui dépend du déplacement de la caméra.

Après la prise de vues, puisque le plan de montage prend sa forme définitive et s'achève à ce moment-là, le metteur en scène doit donner une évolution cohérente au film en examinant soigneusement chaque plan et en choisissant ceux qui sont les meilleurs et qui sont donc indispensables. Le metteur en scène n'apparaît pas dans les images, mais celles-ci reflètent fidèlement ses vues idéologiques et artistiques, sa personnalité et son talent. Aussi doit-il se sentir responsable de chacun de ses plans devant son époque et devant le peuple, les examiner avec soin et choisir seulement les meilleurs.

Dans le montage d'un film, il est important de définir les plans et de les lier les uns aux autres selon la logique de la vie. L'évolution du film ne sera véridique et vivante que si le montage respecte l'évolution naturelle de la vie.

Le metteur en scène pourra donner au film une évolution conforme à la logique de la vie lors du montage si celui-ci reflète correctement la ligne de conduite des personnages en fonction du développement de l'action, en faisant bien ressortir les rapports de cause à effet et la nécessité de ce développement. Aussi doit-il tout définir en corrélation avec les caractères et les exigences vitales des personnages: la longueur des plans et la dimension des images, la liaison des

plans et la motivation de leur changement, le choix de la lumière et des couleurs, la fixation des diverses formes et de la vitesse de déplacement de la caméra.

Dans le montage, il faut tout particulièrement veiller à lier impeccablement les plans d'une façon qui corresponde à la logique de la vie. A cet effet, il faut mettre en valeur les rapports de cause à effet. Le premier plan doit être la cause du deuxième, lequel doit donc être l'effet du premier et la cause du troisième.

Cependant, la liaison logique des plans exprimant le rapport de cause à effet des actes des personnages et de l'action ne se fait pas toujours directement et selon un ordre de priorité. Il arrive souvent que dans un film la présentation de plans exprimant les motifs des actes ou les raisons présidant à l'action soit suivie d'autres plans qui n'y sont pas directement liés avant l'apparition des plans qui montrent l'effet attendu. Certes, la liaison indirecte des plans exprimant la cause et l'effet n'annule pas les rapports de cause à effet qui régissent les actes des personnages et l'action du film.

Dans la vie, il arrive aussi que l'effet d'un acte ou d'un événement ne se manifeste pas immédiatement. Tantôt un acte ou un événement se prolonge dans le temps, tantôt différents épisodes qui n'y ont pas trait directement s'y entremêlent. Dans un film aussi, grâce à la possibilité d'utiliser librement l'espace et le temps, on est en mesure de présenter sur plusieurs plans la conduite du personnage et l'action, de faire s'entrecroiser ces différents aspects ou les conduire parallèlement ou même les présenter rétrospectivement par le procédé du souvenir.

Si le metteur en scène, préoccupé exclusivement de la liaison logique des plans, se contente de lier suivant l'ordre des faits les plans exprimant les causes et les effets des actes et des événements, il ne pourra pas donner une description vivante

et intéressante d'une vie complexe et variée et, par conséquent, l'évolution du film paraîtra fade.

Dans le montage, il faut tenir compte des exigences de la vie et de la représentation cinématographique et employer ainsi des formes et des procédés variés pour lier les plans selon les rapports de cause à effet. Il dépend de la logique de la vie qu'on emploie une certaine forme et un certain procédé; mais il faut se garder de présenter l'acte d'un personnage ou l'action décrite et d'y lier interminablement de nouveaux plans sans pour autant montrer le processus et l'effet de cet acte ou de cette action.

La liaison des plans par rapports de cause à effet est une exigence essentielle du montage, mais si elle se fait mécaniquement et si l'on crée ainsi un canon fixe, la description donnée de la vie sera plate; à l'opposé, si l'on méconnaît les rapports de cause à effet en préconisant la diversité de la liaison, on en viendra à nier la logique de la vie, donc à tomber dans le formalisme. Un film ne pourra donner une description naturelle de l'évolution légitime de la vie que si l'on met en valeur pour lier les plans aussi bien les rapports de cause à effet que la diversité.

Le montage doit exprimer de façon explicite la position et l'attitude du metteur en scène. Une représentation artistique se réalise par l'unité entre l'objectif et le subjectif. Le réalisme est une méthode de description objective de la vie, mais il s'oppose à l'attitude d'indifférence à l'égard de celle-ci et exige de l'artiste un rôle actif dans ce domaine.

Le metteur en scène ne doit pas définir et lier mécaniquement les plans en se bornant à contempler les personnages et la vie sans pénétrer dans l'univers du drame. Il doit se montrer plein de passion créatrice et de chaleur à l'égard des personnages et de la vie, répartir et lier les plans d'après un rythme affectif qui lui est propre.

Au niveau du montage, il doit également employer habilement des procédés tels que le symbole, l'évocation et la fantaisie qui expriment directement les pensées et les sentiments des personnages.

Si l'on ne se préoccupe que de la logique de l'action et des événements, on ne pourra songer aux divers procédés de montage appelés à donner une description affective approfondie de l'univers intérieur des personnages et, par conséquent, on obtiendra un film plat et sans vie. Les plans intercalés avec une intention symbolique ne sont pas directement liés aux caractères ou à l'action; mais ils sont indispensables si l'on veut refléter le côté affectif de l'univers spirituel des personnages et mettre en relief le fond idéologique du drame.

Les plans servant à titre complémentaire à donner du relief à l'univers intérieur des personnages et à le détailler doivent être clairs et compréhensibles tout en correspondant à leur état idéologique et affectif et à la coloration de celui-ci. Ceux qui plaisent au metteur en scène mais ne sont pas accessibles au public n'auront aucun sens; ils nuiront même à la clarté des pensées et des sentiments des personnages et à l'évolution affective retracée dans le film.

Le metteur en scène est tenu de prendre particulièrement soin de trouver des plans complémentaires significatifs et bien placés pour mettre en évidence les pensées et les sentiments des personnages. Mais il n'est pas facile d'intercaler des plans car il ne s'agit pas là d'un dérivatif à l'ennui que pourrait occasionner à un moment donné le développement incomplet de la narration. L'abus de plans complémentaires n'apportant pas là une mise en lumière de l'univers intérieur affectif des personnages et dont la signification reste obscure donnera à l'évolution du film une tournure maladroite.

L'importance de la subjectivité du metteur en scène au niveau du montage doit être soulignée, mais pas exclusive-

ment. Le metteur en scène qui n'exprime que sa subjectivité et méconnaît la logique de la vie et la loi du cinéma, glissera dans le formalisme. Si le metteur en scène se montre formaliste au niveau du montage, cela se manifestera par son refus de respecter cette logique et cette loi pour lier les plans, et par le fait qu'il se guidera uniquement sur sa propre subjectivité et insistera sur certaines impressions personnelles d'origine abstraite et incompréhensibles aux autres. Dans le montage, l'expérience et les intentions du metteur en scène ont un rôle à jouer mais elles doivent reposer exclusivement sur la réalité de la vie.

Si le montage est habile, le metteur en scène entraînera le public loin dans l'univers de l'œuvre pour que celui-ci accepte facilement la vie qui se déroule sur l'écran et sympathise chaleureusement avec elle. La force créatrice du montage consiste à s'emparer de tous les cœurs d'un public aux personnalités et aux goûts artistiques les plus divers.

Pour attirer l'attention du public uniquement sur la vie qui se déroule sur l'écran, il faut, tout en donnant de la rigueur à l'évolution du film, développer hardiment les plans en modifiant harmonieusement les sentiments variés des personnages et marquer ce développement par diverses flexions et par une grande souplesse.

Evidemment, la souplesse de l'évolution du film ne doit pas donner prétexte à maintenir une constante tension dramatique. Si l'on crée une tension excessive, le public ne pourra pas comprendre exactement le contenu de l'œuvre et, bien plus, il se sentira fatigué. A l'inverse, si les plans évoluent mollement, le public s'ennuira et son attention sera distraite. En fin de compte, les deux tendances empêchent l'une comme l'autre le public d'entrer dans l'univers de l'œuvre et d'en comprendre clairement le contenu.

En matière d'art, il faut se montrer prudent à l'égard de

tout ce qui agit sur les pensées et les sentiments du spectateur. Le metteur en scène ne doit pas attendre du public qu'il pleure parce que le héros pleure ni qu'il suive l'œuvre jusqu'à la fin malgré l'ennui qu'elle lui fait éprouver. Il doit savoir utiliser sa force et son intelligence créatrices pour toucher le public. Jamais il ne doit mésestimer celui-ci.

Dans l'art cinématographique révolutionnaire, l'artiste créateur et le public doivent être unis par des liens idéologiques purs et solides et par la noblesse morale du respect et de la confiance mutuels.

# L'ASSISTANT DU METTEUR EN SCENE EST UN CREATEUR

Dans la création cinématographique, il est important de définir exactement la position et les devoirs de l'assistant du metteur en scène et de lui permettre de jouer un plus grand rôle. Le problème de l'assistant du metteur en scène ne concerne pas simplement l'organisation des emplois. Il concerne plutôt l'homme créateur de films ainsi que le fonctionnement correct de la collectivité de création qui ne sera pas possible si l'on ne donne pas une juste solution à ce problème.

Pendant un certain temps, dans le domaine cinématographique, de nombreuses discussions ont porté sur le problème de l'assistant du metteur en scène. En effet, l'emploi d'assistant du metteur en scène n'était pas nettement défini, au point que lors d'une réunion consacrée à dresser le bilan du travail de création, un assistant du metteur en scène a posé la question: «Est-ce que l'assistant du metteur en scène est un créateur?»

Si l'on débattait alors du problème de l'assistant du metteur en scène, c'était parce que l'on n'avait pas de système scientifique de création cinématographique ni de définition précise de la position, des devoirs et du rôle de l'assistant du metteur en scène.

Aucun autre travail de création artistique n'est aussi vaste et aussi complexe que la création cinématographique. Celle-ci ne se fait pas individuellement comme la rédaction d'un roman ou d'un poème, c'est le travail commun de plusieurs artistes et c'est un processus d'une grande complexité. Remarquons surtout que le travail du metteur en scène de

cinéma est considérable. Aussi compétent qu'il soit, un metteur en scène ne peut s'acquitter seul de cette énorme tâche de création, sans l'aide des autres membres de la collectivité de création. C'est justement la raison d'être de l'emploi d'un assistant du metteur en scène.

En fait, cet emploi remonte au système capitaliste de création cinématographique. Dans ce système, l'assistant du metteur en scène n'est pas un créateur. L'assistant-réalisateur, comme les autres artistes, non seulement dépend du producteur de cinéma qui détient les capitaux, mais il est de plus obligé d'exécuter à l'aveuglette les instructions du réalisateur sans qu'il lui soit permis d'avoir des vues personnelles indépendantes et il doit même servir celui-ci dans sa vie privée. Ce n'est donc qu'un «valet», un pauvre serviteur qui fait la navette entre le réalisateur et les autres, devant flatter leurs caprices. En résumé, il s'agit d'un valet au service de deux maîtres, le producteur de cinéma et le réalisateur.

Le problème de l'assistant du metteur en scène s'est posé dans le système capitaliste de création cinématographique mais une juste solution était impossible dans une société où l'argent était tout-puissant. Dans la société socialiste, tant que le cinéma conservait des survivances du capitalisme et que le système socialiste de création cinématographique n'était pas instauré, la position et le rôle de l'assistant du metteur en scène ne pouvaient être correctement déterminés.

Que l'assistant du metteur en scène serve celui-ci et soit tenu de transporter les costumes et les accessoires des acteurs relève d'une vieille conception née du système capitaliste de création cinématographique.

Il est tout aussi erroné de considérer l'assistant du metteur en scène comme un metteur en scène manqué ou un futur metteur en scène. Le considérer comme un apprenti et sa position comme une étape transitoire pour sa formation de

metteur en scène, c'est en fait ne pas le considérer comme un créateur.

Dans le système socialiste de création cinématographique, être assistant du metteur en scène, c'est toujours occuper un emploi professionnel. Tout comme les autres membres de la collectivité de création, il a des images à créer et la responsabilité d'impulser le travail de création cinématographique.

Tout en organisant et en exécutant directement le travail collectif dans le domaine de la création cinématographique, il doit orienter le jeu des acteurs et se préoccuper de leurs costumes et des accessoires qui leur sont nécessaires.

Une collectivité de création peut comprendre plusieurs assistants du metteur en scène. Le premier assistant doit jouer le rôle de chef d'état-major, organisant et exécutant directement la création cinématographique.

Toute création cinématographique suppose un travail d'organisation et un travail de gestion préalables ainsi que de bonnes conditions matérielles et techniques. L'essentiel est le travail d'organisation de la création artistique. Celui-ci ne doit pas être confié à tour de rôle à plusieurs ni être purement et simplement négligé car il est complexe et implique de hautes responsabilités: planifier le travail des membres de la collectivité de création et organiser leur travail en commun. Une création cinématographique énergique et efficace implique un emploi responsable spécialisé dans l'organisation du travail artistique.

Ce travail d'organisation incombe à juste titre au premier assistant du metteur en scène parce qu'il est au courant, comme celui-ci, de l'ensemble du fonctionnement de la collectivité de création et peut, par sa position, y exercer son emprise, l'organiser et le faire s'accomplir dans son ensemble. C'est pourquoi, le metteur en scène étant le commandant en chef de la collectivité de création, il est plus exact de dire que

son premier assistant joue le rôle d'un chef d'état-major. Compte tenu de ces exigences de la création cinématographique, nous l'avons défini comme le chef d'état-major de la collectivité de création.

Ce chef d'état-major doit s'occuper du travail d'organisation artistique dans l'ensemble du travail de création cinématographique, veiller à ce que l'organisation administrative le suive immédiatement et que des conditions matérielles et techniques suffisantes soient créées dès qu'il le faut. C'est ainsi que le commandant en chef, c'est-à-dire le metteur en scène, pourra prendre des décisions pertinentes et mener la bataille avec succès parce qu'il pourra tirer parti des bonnes conditions créées par le chef d'état-major.

Lorsque le premier assistant du metteur en scène aura organisé et dirigé avec une parfaite rigueur la création artistique, la collectivité pourra alors fonctionner dans l'ordre et créer un film de qualité en peu de temps et avec une réelle économie de main-d'œuvre, de moyens financiers et de matériaux.

Le premier assistant du metteur en scène doit toujours se tenir au courant de la capacité et de l'état d'esprit de tous les membres de la collectivité de création et développer le travail avec esprit d'initiative en se faisant une juste idée de la situation. Si ce chef d'état-major se montre indécis, hésite et se met à agir mollement, non seulement il ne pourra pas permettre aux différents secteurs et à des membres de la collectivité de travailler convenablement, mais encore il perdra du temps, en se laissant appeler à gauche et à droite pour s'occuper des affaires des autres. Puisqu'il doit remplir les fonctions de chef d'état-major, l'assistant du metteur en scène est tenu d'avoir ses propres vues tout comme celui-ci et de faire preuve d'audace pour organiser et exécuter le travail de création.

L'assistant du metteur en scène est un créateur autonome. Sa mission principale en tant que créateur est d'aider le metteur en scène à donner naissance à des œuvres de valeur répondant aux impératifs du temps et aux aspirations du peuple, tout en l'appuyant efficacement dans son travail.

L'assistant du metteur en scène ne doit pas, sous prétexte d'être un créateur autonome, essayer de ne pas tenir compte des desseins de celui-ci et se conduire à sa guise dans le travail créateur. Il ne pourra être un créateur et aider efficacement le metteur en scène que s'il cherche toujours à réaliser exactement les projets de ce dernier.

Un des devoirs fondamentaux de l'assistant du metteur en scène est de collaborer correctement avec les acteurs.

Naguère, certains assistants de metteurs en scène prétendaient réaliser des films sans pour autant savoir orienter convenablement le jeu des acteurs. Ceux qui ne savent pas collaborer avec les acteurs ne sont pas qualifiés pour être metteurs en scène, aussi experts soient-ils en matière de scénarios ou d'autres moyens d'expression cinématographique.

Il est essentiel dans le travail de mise en scène de bien collaborer avec les acteurs. Pas plus qu'il ne peut y avoir de mise en scène sans un travail en direction des acteurs, il ne peut y avoir de travail d'assistant du metteur en scène sans un travail à leur égard. Pour appuyer et aider correctement le metteur en scène dans son travail, son assistant doit, ce qui est naturel, bien travailler en direction des acteurs.

Alors que le metteur en scène doit exercer son emprise sur l'ensemble du jeu des acteurs en s'attachant à orienter le jeu des acteurs devant incarner les rôles principaux, son assistant doit, lui, s'appliquer à orienter individuellement le jeu de tous les acteurs tout en s'occupant de celui des figurants et des

acteurs incarnant la foule. Le jeu des acteurs dans un film est perfectionné par les efforts conjoints du metteur en scène et de son assistant.

L'assistant du metteur en scène doit collaborer avec les acteurs à tout moment, pendant les répétitions quotidiennes et non pas seulement lors de la réalisation des films. En vivant parmi eux il doit se charger d'orienter régulièrement les études des acteurs en matière d'interprétation. La collaboration créatrice quotidienne avec eux est un processus qui lui donne la capacité d'orienter efficacement le jeu des acteurs lors de la réalisation des films et de se préparer à être un artiste encore plus autonome.

L'assistant du metteur en scène doit acquérir une connaissance approfondie de la préparation politique et idéologique et du niveau artistique des acteurs, établir sur cette base un plan à long terme pour les aider à améliorer leur capacité d'interprétation et orienter ainsi scientifiquement leur jeu. Il doit profiter de ce travail pour approfondir la connaissance qu'il a du principe et de la méthode du travail qui leur est destiné et améliorer constamment sa propre aptitude à orienter le jeu.

Il doit aussi connaître parfaitement les costumes et les accessoires nécessaires aux acteurs.

Cela est d'autant plus vrai qu'il a pour tâche fondamentale le travail en direction des acteurs et que les costumes et les accessoires apportent à ceux-ci une aide importante dans l'incarnation de leurs rôles. Evidemment, pour orienter leur jeu, l'assistant du metteur en scène doit prêter davantage attention à la connaissance qu'ils ont de leurs personnages, à la façon dont ils les incarnent et surtout à l'expressivité de leurs paroles et de leurs gestes. Cependant, puisque la création de personnages vivants suppose l'utilisation efficace des costumes et des accessoires, il doit en prendre soin tout en

s'attachant à réaliser sa tâche principale qui est l'orientation du jeu.

Il doit connaître parfaitement l'empreinte de l'époque, la situation de classe, les goûts et les préférences des personnages qui se reflètent dans chaque costume et chaque accessoire, et permettre aux acteurs de se servir de ces objets de façon appropriée.

La connaissance qu'il a des costumes et des accessoires doit être telle qu'on puisse le qualifier de folkloriste. Arrivé à ce niveau de spécialisation, il sera en mesure d'orienter efficacement le travail des acteurs et de contribuer à la représentation dans les films de personnages authentiques.

Lorsque l'on crée des œuvres reconstituant la vie passée, des débutants pourraient ne pas savoir quels sont les chaussures et les costumes que doivent porter leurs personnages. Dans de tels cas, les décorateurs peuvent certainement intervenir. Mais l'assistant du metteur en scène, étant chargé de l'orientation directe du jeu des acteurs, doit bien connaître la vie et les mœurs de l'époque décrites dans ces films s'il veut que les costumes et les accessoires appropriées à la description des personnages et de leur époque soient exactement représentatifs et que les acteurs portent bien la tenue adéquate.

Pour avoir une parfaite connaissance des costumes et des accessoires, il est tenu d'étudier à fond le scénario et le texte de mise en scène et, en même temps, d'acquérir des connaissances spécialisées liées à la science historique et à l'étude du folklore ainsi que d'être bien au fait en matière de beaux-arts. Ce n'est qu'ainsi qu'il pourra avoir des vues personnelles indépendantes en tant que créateur et aider convenablement le metteur en scène dans son travail.

Pour un assistant du metteur en scène, s'il se montre digne de ce nom, la joie de la création artistique est d'aider sincèrement celui-ci à créer des films de grande valeur.

*Imprimé en République Populaire*
*Démocratique de Corée*

**N° 70781**